

Máster en Música Española e Hispanoamericana
Departamento de Musicología
Universidad Complutense de Madrid

Trabajo de fin de Máster
Curso 2015-2016

***El fandango en Hispanoamérica: una aproximación musicológica
al ‘Fandanguito’ de México y a los fandangos de España***

Fatima Volkoviskii Barajas

Tutor: Francisco Bethencourt Llobet

Agradecimientos

Quiero agradecer al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por otorgarme la Beca para Estudios en el Extranjero y así permitirme llevar a cabo mis estudios de posgrado.

Agradezco al Dr. Roberto Kolb y a la Dra. Susana Aktories por su apoyo y guía durante la realización de mi proyecto de investigación.

También quiero agradecer a mis profesores de la Universidad Complutense, en especial a la Dra. Carmen Julia Gutiérrez, al Dr. Francisco Bethencourt y al Dr. Gerardo Arriaga por su apoyo invaluable.

Agradezco enormemente a los Dres. Lénica Reyes y José Miguel Hernández por las pláticas que permitieron que esta investigación tuviera coherencia y sentido.

En especial quiero agradecer a Alejandra Dávalos por su instrucción, amistad, y cariño que han sido de gran apoyo de principio a fin.

Por último agradezco a mi familia, a Toño y Lupi, a Kerim, a Concha y a Cristina quienes me han ayudado de maneras infinitas para lograr mi proyecto deseado.

Índice

Agradecimientos

1. Introducción

1.1	Planteamiento del tema y sus límites	-	-	-	-	p. 1
1.2	Objetivos de la investigación	-	-	-	-	p. 3
1.3	Justificación de la elección de tema	-	-	-	-	p. 3
1.4	Estado de la cuestión	-	-	-	-	p. 4
1.5	Hipótesis	-	-	-	-	p. 8
1.6	Metodología empleada y su justificación	-	-	-	-	p. 9
1.7	Fuentes empleadas	-	-	-	-	p. 12
1.8	Estructura del trabajo	-	-	-	-	p. 13

2. Contexto histórico-social del fandango en Hispanoamérica

2.1	Definiciones y usos del concepto fandango	-	-	-	-	p. 14
2.2	El fandango de la primera mitad del siglo XVIII <i>El Libro de diferentes cifras</i> y el <i>Código Saldivar No. 4</i>	-	-	-	-	p. 17
2.3	Fandangos de corte durante el siglo XVIII	-	-	-	-	p. 20
2.4	El fandango popular y el intercambio de la Colonia - siglo XVII a inicios del siglo XIX	-	-	-	-	p. 23
2.5	El fandango popular y flamenco en Andalucía	-	-	-	-	p. 27
2.6	El fandango popular en Veracruz	-	-	-	-	p. 31

3. Análisis del fandango en Hispanoamérica

3.1	Análisis de fandangos de la primera mitad del siglo XVIII					
3.1.1	Justificación y contexto de las obras	-	-	-	-	p. 35
3.1.2	Análisis	-	-	-	-	p. 36
3.2	Análisis de los fandangos en Andalucía					
3.2.1	Justificación y contexto de las obras seleccionadas	-	-	-	-	p. 41
3.2.2	Análisis	-	-	-	-	p. 43
3.3	Análisis de <i>El fandanguito</i> dentro del marco de los sones de Veracruz					
3.3.1	Justificación y contexto de la obra	-	-	-	-	p. 46
3.3.2	Análisis	-	-	-	-	p. 49
3.3.3	Conclusiones del análisis	-	-	-	-	p. 51

4. Conclusiones

5. Bibliografía

6. Anexos

Fandanguito que del mar,
saliste sin hacer guerra,
saliste sin hacer guerra,
Fandanguito que del mar.

Para que luego en la tierra,
encontraras un hogar,
encontraras un hogar,
Para que luego en la tierra.

1.1 Planteamiento del tema y sus límites

Al invocar el fandango en Hispanoamérica, se despliega una gran variedad de definiciones a lo largo y ancho de distintos continentes y espacios temporales. El fandango ha sido parte de la historia hispana por más de tres siglos y sigue siendo relevante en muchas tradiciones musicales. No existe un solo fandango, un fandango original, originario, ni auténtico, como tampoco podrá haber una descripción que reúna todos los hilos de lo que se conoce como fandango bajo un mismo tejido. El fandango es un concepto que escapa a un uso sucinto por la amplitud de definiciones que ha recibido y la diversidad de connotaciones que se le adscriben. Sin embargo, hablar de fandangos también lleva a temáticas de relevancia actual como la migración de usos musicales, el análisis musical comparativo y el enfoque hacia un capítulo de la historia de la música hispanoamericana que ha recibido poca atención.

La presente investigación se enfoca en el fandango producido en dos áreas geográficas específicas: el estado de Veracruz en México y la región de Andalucía, en España. Ambas tradiciones musicales producen distintas vertientes del fandango. Se estudiará específicamente el *Fandanguito*, una pieza musical que pertenece a la tradición del son jarocho en Veracruz, y el fandango de Huelva que pertenece a la tradición del fandango flamenco en Andalucía.

En España, y más aún en Andalucía, si se pronuncia el término “por fandangos” será entendido como uno de los palos del flamenco. En cambio, si se menciona solamente el término “fandangos”, el concepto se abre, incluyendo también a las fiestas y bailes que se celebran en centenares de pueblos de la región e incluyen fandangos. Lo más probable es que jamás hayan oído de un fandango jarocho o huasteco, y seguramente no sabrán que el fandango también está vigente en muchas regiones más allá del sur de España.

Por otro lado, el fandango en ciertas zonas de México se le conoce como la fiesta, el diálogo entre *fandangueros* y la convivencia social y musical. El fandango en México aparece en una variedad de regiones. Se puede hablar del fandango jarocho, istmeño, arribeño, huasteco o tixtleco, por mencionar sólo algunos. En el caso de México, como también en múltiples ejemplos latinoamericanos, se le llama “fandango” a la fiesta, al encuentro comunitario cuyo punto focal es la generación de música, baile y poesía. En estos fandangos se tocan, cantan y bailan sones - así llamadas las piezas musicales que integran el fandango. En México, al referirse a un “fandango”, la

gran mayoría de la población se remitirá a este imaginario. Este fandango, por sus raíces histórico-sociales, se considerará engendrado en tierra mexicana, a través de la asimilación e intercambios de culturas durante la Colonia. A pesar de la consciencia colonial, me atrevo a decir que el término fandango en México tampoco tendrá en su bagaje alguna presencia importante de una versión o relevancia en tierra española.

La descripción anterior ilustra una discrepancia bastante tajante entre el fandango en uno y otro contexto. Por lo tanto surge la siguiente pregunta: ¿cuál es el propósito y validez de llevar a cabo una comparación si, aunque coinciden en el uso de un término en común, comparten pocas o muy difusas características? En la presente investigación argumento que sí es posible y válido abordar esta problemática. La situación de desconocimiento a nivel popular del fandango antes descrita, no se disipa por completo en un panorama académico. Aunque es cierto que en los últimos años se ha visto un florecimiento del análisis del fandango y su interconectividad cultural, aún observo la ausencia de entendimiento en las referencias del fandango *ajeno*. El discurso académico afirma que hay influencias presentes en las músicas ibéricas y americanas, fruto de la Colonia y que aún hoy en día se ejercen. Pero estas afirmaciones en su mayoría carecen de justificación musical y, por lo tanto, quedan inválidas ante una investigación seria. Hay poco diálogo contundente entre los exponentes del fandango en ambos lados del Atlántico. Las pocas comparaciones que se han publicado no profundizan en sus análisis. Claro que, abordar el fandango en todas sus acepciones, usos y costumbres es una labor titánica (prácticamente imposible), pero esto no justifica que en la musicología actual, la presencia del fandango en los países americanos y en España como objeto de estudio resulte en un uso incorrecto o poco investigado de la música que se le adscribe.

Los límites de la presente investigación están dictados en parte por las prioridades necesarias para abordar el tema. La primera de ellas es delimitar el concepto “fandango” y también disipar confusiones de terminología que salen de los objetivos que persigue esta investigación. La segunda es la de describir y aclarar el panorama histórico del fandango. Finalmente, está la selección de obras que serán analizadas. Para fines de la investigación presente no se abordarán ejemplos musicales característicos de cada tipo de fandango estudiado sino que se hará una selección específica para el análisis detallado. En el caso del fandango en Veracruz, he seleccionado un son en específico, llamado el *fandangüito* y analizaré transcripciones y ejemplos auditivos de varias interpretaciones claves del son. Por otro lado, en cuanto a los fandangos en Andalucía, he seleccionado ejemplos del fandango de Huelva, y los presento en versión auditiva como también en

formato de partitura. Por último, para determinar la delimitación temporal, es necesario mencionar que los fandangos elegidos han sido seleccionados por su relevancia actual. Es decir que los fandangos seleccionados comparten el rasgo de ser interpretados en la actualidad. También comparten una relación importante con la tradición del fandango que los precede y les ha dado legitimidad. Los conceptos de autenticidad y tradición serán una de las vías de comparación entre las diferentes manifestaciones. También lo será el contexto social que los ve nacer como también lo serán los parámetros meramente musicales.

1.2 Objetivos de la investigación

Los objetivos principales de la investigación son dos, el primero es describir históricamente la transformación del fandango en España y en México para determinar los elementos principales de ambos. Este recorrido histórico pretende disipar confusiones entorno al desarrollo del fandango y establecer una claridad del panorama tanto en España como en México. El recorrido incluye análisis de referencias musicales (partituras) cuando son disponibles y también referencias históricas que complementan el estudio.

El segundo, realizar un trabajo de análisis y comparación puntual de obras de tres diferentes esferas del fandango para complementar la contextualización histórica. Por un lado el fandango de los inicios del siglo XVIII; como segundo rubro, el fandango flamenco; y como tercero el son llamado *Fandanguito* de los fandangos jarocho. La comparación la llevo a cabo a partir de un análisis formal de partitura y ejemplos musicales, concentrándome en elementos melódicos, rítmicos y armónicos de las piezas. Incluyo también el análisis de la estructura de cada obra y la métrica de las coplas vocales donde es pertinente. De esta forma, establezco de manera puntual características principales que definen a los diferentes tipos de fandangos y presento similitudes y diferencias. Esto permite una comparación concreta entre los diferentes ejemplos musicales.

1.3 Justificación de la elección del tema

Mucho se ha escrito en los años recientes sobre el fandango, dentro de todos los contextos que se han descrito previamente. Esta abundancia en publicaciones no ha llevado a una claridad en cuanto

al tema. Se ha escrito desde perspectivas históricas y sociológicas sobre todo, aunque también se ha abordado la investigación desde una perspectiva musicológica.

Ante este panorama de constante publicación pero poca claridad, presento una investigación que ofrece algunos elementos ausentes en las investigaciones sobre el fandango y que funcionan de justificación. Esbozo un panorama general pero claro sobre el fandango en su perspectiva histórica y lo hago tanto para el fandango en España como en México. Una revisión histórica de esta naturaleza - que ofrezca una igualdad de importancia a ambas partes - que aún no se ha realizado. Por lo tanto, considero fundamental ofrecer una explicación de lo que es el fandango desde esta postura histórica, la cual permita una revisión equitativa de las diferentes expresiones musicales que lo componen.

Otro elemento ausente es la falta de análisis musicales. Como menciono, mucho se ha escrito sobre el fandango, pero en ese corpus de información queda muy corta la mención de ejemplos musicales que acompañen el discurso. Hay excepciones, sin duda, y ejemplos de investigaciones exhaustivas que más adelante utilizo como punto de partida, pero el panorama en general tiende hacia la falta de comprobación musicológica. Esta postura, en donde se habla de música pero los ejemplos concretos se mencionan poco o nada, puede ser una de las razones por las que existen tantas afirmaciones vagas sobre el fandango. Para contrarrestar esta situación, he decidido incluir en la investigación ejemplos concretos de piezas musicales y su análisis. No se trata de un análisis fortuito, y aunque son piezas que no avalan una metodología analítica compleja, el apuntalar elementos musicales específicos es una necesidad imperante.

1.4 Estado de la cuestión

La presente investigación abarca distintos campos de conocimiento, por lo que el estado de la cuestión requiere la revisión de varias vertientes de análisis.

El fandango se ubica en los diccionarios musicales principales¹ como un género de danza cuyos primeros registros musicales aparecen en el *Libro de diferentes cifras de guitarra escojidas*

¹ Véase voz de “fandango” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol 8, 2001 y también la voz de “fandango” en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol 4, 1999

de los mejores autores, localizado en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid. Esta vertiente del fandango, la danza española registrada alrededor del siglo XVIII y que se desarrolla a lo largo del siglo en partituras occidentales, es una de las más investigadas. Se incluye como género dancístico dentro de los parámetros de las danzas y bailes españolas de corte. Una referencia básica a este contexto lo ofrece Maurice Esses en su libro *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*. A partir de los tres fandangos que aparecen en el *Libro de diferentes cifras...*, se crea una línea histórica del fandango desde ese inicio del siglo XVIII hasta ejemplos que llegan al siglo XX. En esta trayectoria del fandango, la que aparece registrada en las partituras de las cortes europeas, encontramos una variedad de ejemplos y características musicales.

Bajo este panorama, todo parece encajar en una narrativa coherente y clara, con las transformaciones del fandango necesarias como en cualquier género musical a lo largo del tiempo. Autores que concentran sus análisis en este formato del fandango, hablan de su origen popular, pero enfocan su análisis en la adaptación del fandango en el lenguaje formal de la música europea. Sin embargo, esta es sólo una de las primeras acepciones del género.

El fandango desde sus inicios se concibe como una expresión musical popular - aunque migrará casi inmediatamente a la esfera del lenguaje musical formal y será escrito en partitura. La música ejercida en un contexto popular producirá escasos ejemplos de registros musicales. A pesar de ello, el fandango, como expresión popular está ampliamente registrado en fuentes literarias, con descripciones detalladas de viajeros e interesados. Mucho se ha escrito sobre fandango tomando en cuenta esta perspectiva, la narrativa histórica y social, y mucho se puede extraer de ella. El imaginario europeo sobre el fandango del siglo XVIII y XIX se ha conservado a través del análisis de estas fuentes. Esta faceta del análisis del fandango aporta un panorama social e histórico del género.

El fandango, en su vertiente popular que se desarrolla paralelamente con el fandango de corte, ejerce una gran influencia y encanto en la sociedad, pero queda mudo ante una reconstrucción sonora. Fuentes que describen este período y el uso popular del fandango son las documentadas, por ejemplo con el artículo de Judith Etzion, *The Spanish Fandango - From Eighteenth-Century 'Lasciviousness' to Nineteenth-Century Exoticism*, en donde ofrece anécdotas de: Swinburne, Beaumarchais, Casanova, y otros. Como consecuencia de una falta de ejemplos musicales, se ha estudiado el fandango, histórico y literario, basándose en estas fuentes literarias y también en

registros oficiales, publicaciones de prensa y otras fuentes escritas. Existe una vertiente de análisis de fandango que se enfoca en estas fuentes.

La fuente musical mencionada, el *Libro de diferentes cifras...*, documenta tres fandangos distintos y el tercero entre de ellos lleva el título *Fandango indiano*. Este título ha sido fuente de muchas discusiones sobre el origen del fandango, al igual que las referencias históricas del origen americano del fandango. Por mencionar un ejemplo principal, el *Diccionario de autoridades* de 1735 define al fandango como el “baile introducido por los que han estado en los reinos de Indias...” (Núñez, 1999). En las investigaciones sobre el fandango prevalece una discusión importante en torno al origen del fandango - se discute si se le ve nacer en tierras americanas o ibéricas. Tanto fuentes escritas como características musicales son consideradas y no hay un consenso en cuanto a las conclusiones y la discusión es ferviente. Especialistas como Antonio García de León y Lénica Reyes justifican la probabilidad de un origen americano del fandango (García de León, 2006, 2002), (Reyes, 2011) mientras que investigadores como Lola Fernández apuntan hacia lo contrario (Fernández, 2004). El presente trabajo desarrolla esta discusión, ya que una posible “solución” a la dicotomía no ofrece gran aportación a los objetivos del análisis comparativo aquí planteados. Lo cierto es que, el fandango que haya surgido en un extremo del Atlántico, no tardaría mucho en llegar al otro y en un momento de gestación alrededor de la transición entre el siglo XVII y XVIII, la cultura hispanoamericana acaparaba ambos lados del mar.

Bajo la vertiente de los fandangos que se denominan como “folclóricos”, como parte del folclor hispanoamericano, se incluye los fandangos mencionados que surgen en los ambientes populares de España pero también los que aparecen en las Américas durante la Colonia. Lo escrito en cuanto al fandango popular o folclórico, tanto en México como en España tiende hacia las descripciones históricas y sociales, presentando poco en términos de características puramente musicales.

Por ejemplo, algunas investigaciones sobre el la música colonial y el fandango mencionarán que estas músicas son el fruto de una mezcla de estilos y culturas, incluyendo elementos andaluces, africanos, árabes, indígenas, por mencionar los principales (Linares y Núñez, 1998), (García de León, 2006). Postulaciones de esta índole resultan problemáticas, porque, sin querer afirmar que son falsas, quedan en el aire. Es cierto, habrá una variedad de influencias en la música que se ejerce en los puertos durante la Colonia, pero, ¿hasta qué punto es válido especificar influencias sin dar

ejemplos concretos? Mucho de lo escrito sobre los fandangos folclóricos, aunque aporten información importante, pueden contribuir a la confusión sobre el fandango.

Esto ha cambiado en los últimos años, con la transformación de las metodologías musicológicas, el uso de fuentes sonoras y perspectivas que buscan ofrecer una investigación válida a nivel de registros palpables. También se ha dado una forma de investigación que toma ejemplos de la interpretación y organologías actuales y las compara con ejemplos de otro momento. Es el caso de la investigación de Antonio Corona, ejemplificada en el artículo siguiente: *The Popular Music From Veracruz and the Survival of Instrumental Practices of the Spanish Baroque*.

La situación con el fandango folclórico en México no dista mucho de lo que se ha escrito sobre los fandangos folclóricos en España en el sentido de poca incursión en los elementos puramente musicales que los caracterizan. Nuevamente estamos ante la escasez de registros (partituras), y la tendencia en lo escrito sobre este tipo de fandango es hacia la historia y sociología del género.

Las investigaciones sobre el fandango flamenco también entran en la discusión anterior. El flamenco surge en un ambiente popular y urbano y la mayoría de las publicaciones sobre el flamenco describen ampliamente el contexto social del arte, sus orígenes y mejores exponentes, la categorización de sus palos, y demás. Pero lo que falta, similar al caso de los fandangos folclóricos, es una descripción puntual de la música. Se pueden mencionar investigadores que buscan cambiar este panorama a través de investigaciones con amplitud de ejemplos musicales y énfasis en caracterizar musicalmente lo que sostienen: Lola Fernández lo lleva a cabo en su libro *Teoría musical del flamenco* y Guillermo Castro Buendía en su publicación de su tesis de doctorado publicada, *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio*.

El flamenco surge en el siglo XIX y el fandango es uno de los géneros, o palos, que lo ve nacer. El fandango flamenco es un rubro complejo, ya que se intercala con el fandango folclórico español, y su relación con la música que se ejerce en las Américas es igualmente diversa. Existe una clasificación, dentro del flamenco, que denomina a estas expresiones musicales como “cantes de ida y vuelta”. Sin embargo, esta clasificación se ha cuestionado recientemente, por ejemplo, por los investigadores José Miguel Hernández y Lénica Reyes, quienes establecen “...la necesidad de replantearse lo que se ha llamado estilos de *ida y vuelta*, términos que la taxonomía flamenca

tradicional no siempre ha entendido correctamente y que consideramos preciso actualizar”, en su artículo *Cádiz como eje vertebrador en España del discurso dialógico musical entre México y Andalucía en la etapa preflamenca*.

Existen investigaciones que mencionan de manera superficial la relación que se ejerce entre el fandango de diferentes regiones americanas y los fandangos ibéricos. Aunque la intención es loable, varios ejemplos de trabajos caen en errores. Por mencionar un ejemplo, el artículo de Miguel Angel Berlanga, *The Fandangos of Southern Spain in the Context of other Spanish and American Fandangos*, al citar un fandango jarocho, está, en realidad, citando un fandango huasteco. No ha sido la intención de la presente investigación indagar sobre todos los errores que aparecen en investigaciones comparativas entre fandangos, pero este sencillo ejemplo da pie a empezara dudar de lo publicado en un terreno en donde se mezclan dos o más campos de investigación y el manejo profundo de ambos no es común.

Por otra parte, investigaciones cuyo objetivo principal es dilucidar dichas relaciones se pueden encontrar cada vez más. Hay investigaciones flojas que se inclinan hacia comparaciones sin fundamento, pero también han surgido investigaciones profundas al respecto y que han contribuido al tema. Un ejemplo es el trabajo de los investigadores Lénica Reyes y José Miguel Hernández, quienes han trabajado a fondo los géneros de las peteneras y las malagueñas.

Así, con lo anterior puedo decir que la literatura sobre el fandango es amplia pero las investigaciones que realmente intervienen en los detalles que resultan pertinentes desde una perspectiva musicológica, son escasas.

1.5 Hipótesis

Como hipótesis sostengo que el fandango que se ejerce actualmente en Andalucía y en Veracruz, a primera vista, tiene poco en común, pero a pesar de ello, sí comparten elementos importantes. Estos elementos no responden a un hilo conductor en común y lo más probable es que haya una diversificación enorme entre ambos fandango en cuanto a su desarrollo histórico. Por las circunstancias sociales en que se ejercen los diferentes fandangos, es poco probable que un género

musical, por muy similar que pudiera ser, o compartiera un mismo origen, se mantenga cuando se ejerce en dos culturas distintas.

Sin embargo, sí hay algunas características musicales entre los fandangos que apuntan hacia un espacio en común. La hipótesis no sostiene un sólo origen pero sí ciertos elementos en común originarios que hacen presente un contexto compartido. El estudio del fandango remite al carácter dialógico que se ejerció durante los siglos de la colonia y se ejerce en la actualidad. A nivel social, el fandango en Veracruz, el fandango flamenco presentarán pocas similitudes. A nivel formal, en cuanto a estructura, elementos armónicos y formatos sociales de su ejecución, sí habrá coincidencias.

1.6 Metodología empleada y su justificación

Para lograr los objetivos de la presente investigación tomo en cuenta dos vertientes de metodología ya que no considero pertinente seguir un análisis musicológico tradicional. Partiendo de los fandangos que se analizan, es necesario establecer una postura ante el análisis de la denominada música popular o música folclórica. El análisis de la música folclórica escapa los parámetros establecidos por el canon musical occidental y abre el campo de estudio hacia diferentes formas de investigar. Desde esta postura se define a la música como un hecho fundamentalmente social, y así, en la investigación hago énfasis en la descripción y caracterización social de los fandangos analizados, su contexto histórico-social, y su carácter *performativo*.

Sin embargo, como se ha expuesto anteriormente, las generalizaciones sobre temáticas de música folclórica ha llevado la presente investigación a contrarrestar esta tendencia con un análisis puntual de varios ejemplos del fandango. En resumen, la postura metodológica que propongo se establece desde dos frentes: primero, la música vista como una expresión humana social, basándome en la postura propuesta por el campo de los *Performance Studies*², y que me permite considerar el contorno social del fandango para aportar un análisis pertinente. Considero autores y conceptos postulados por los estudios de *performance* que emplean esta definición de música.

² Se entiende *Performance Studies* como “estudios de *performance*”: escuela de análisis que parte de lo estudios de Ervin Goffman y J.L. Austin desarrollados a partir de los años 1950’s desde dos centros de análisis principales en NYU (New York University) y UN (Northwestern University).

Desde esta perspectiva, considero importante presentar el contexto histórico social en el cual se desarrolla el fandango y las vertientes específicas que tomo en cuenta.

Como segundo frente tomo en cuenta la necesidad de un análisis musical estructural para ofrecer una propuesta de investigación con casos específicos. Llevo a cabo un análisis de ejemplos de fandango que se concentra en elementos armónicos y estructurales. También tomo en cuenta algunos elementos melódicos y rítmicos. La combinación de estas dos posturas la considero idónea para un trabajo de investigación que aporte al campo de análisis musicológico del fandango hispanoamericano.

La tradición musicológica no da suficiente importancia a la música como una acción con envergadura social sino que se basa en el estudio de un objeto aislado (la partitura). En cambio, el enfoque analítico propuesto por los estudios de *performance* transforma esta perspectiva tradicional. A partir de los *performance studies*, se derrumba la noción de la música como objeto aislado para colocarlo en el espacio humano y social en donde cobra vida. La presente investigación toma como punto de partida la definición de música como un fenómeno social en su conformación y expresión que propone esta escuela de análisis.

Como lo explica Nicolas Cook, la musicología se había enfocado en la partitura, ya que la música se veía como un objeto fijo y no como algo que sucediera en un espacio físico a través del tiempo (Cook, 1999). Igualmente, Cook explica cómo la musicología partía de una forma de análisis lingüístico, tomando la partitura como un texto, y se prescindía del análisis de la ejecución de la música.

Para muchos teóricos de la *performance*, la música es una acción que sucede en un entorno social y el objeto aislado, la partitura, es sólo un eslabón de la totalidad que implica la música. En esta perspectiva, ejecutantes, partícipes y creadores de la música construyen los elementos del quehacer musical. Según Cook, conceptualizar la música como *performance* es entenderla como un fenómeno social y creadora de estructuras sociales (Cook, 1999). En este entramado social que define a la música la presencia del individuo juega un papel central.

Philip Tagg es uno de los autores de referencia básica para los estudios de la música popular. Su presencia como autor y como catedrático ha sido de suma importancia en los últimos treinta años

de desarrollo de este campo de estudio. A pesar de que su línea de investigación tiende hacia la música popular urbana, es pertinente considerar algunos postulados suyos. Tagg, al igual que los autores de los estudios de *performance*, también resalta el carácter fundamentalmente social de la música y con ello hace hincapié en la sociología como un requisito para el análisis. Para él, no es correcto dedicar toda la atención a la partitura sin considerar este factor humano. Tagg establece que todo análisis debe de incluir el aspecto social, psicológico, y visual, entre otros ámbitos. Si la música es un acto social, la musicología tiene la obligación de interpretar el acto musical desde diferentes visiones. Así, dice Tagg, la investigación correcta será abierta y completa: “holística” (Tagg, 1997).

Por otra parte, enfocando en la música latinoamericana, Gerard Behague establece que el posicionamiento teórico u oferta metodológica para abordar el folclor musical latinoamericano es casi inexistente. Behague comenta que las temáticas musicales de América Latina se mencionan poco en los estudios de música folclórica o popular (Behague, 1991). El panorama empeora con un posicionamiento nacionalista en las investigaciones, en las cuales los especialistas sostienen la postura de que son ellos mismos los que mejor conocen “su cultura”, al contrario de especialistas foráneos (Behague, 1991).

Behague también cita a Isabel Aretz quien en 1984 quien establece cómo hay dos tendencias en el análisis del folclor latinoamericano: “la etnomusicología se divide entre aquellos que se dedican al análisis de los fenómenos puramente musicales, y aquellos que analizan un aspecto extramusical del fenómeno folclórico debido a carecer de una formación que les permita el análisis de la música propia” (Behague, 1991). La revisión del estado de la cuestión sobre el fandango folclórico, tanto en España como en México ha revelado que la gran mayoría de estudios se inclinan hacia la falta de ejemplos musicales concretos y el enfoque histórico social. La metodología propuesta tiene como propósito evitar estas dos tendencias y crear un estudio que balancee la música como fenómeno social y que incluya ejemplos analizados para sostener lo postulado.

Otro autor importante, Ramón Pelinski cita a John Blacking, uno de los pioneros de la etnomusicología, quien establece ciertas precauciones para llevar a cabo una comparación entre diferentes músicas. Él dice: “los patrones sonoros pueden parecerse superficialmente a aquellos de otros grupos de música y pueden ser por lo tanto comparados con ellos; pero si sonidos semejantes

demuestran ser producto de procesos diferentes, la comparación es inválida y equívoca (Blacking 1971, 1) citado por Pelinski (2000).

Pelinski también señala el peligro que puede surgir de una investigación demasiado inclinada hacia el análisis formal, estableciendo lo siguiente:

...la desconfianza en la comparación de laboratorio y en los procedimientos analíticos de la musicología comparada estaba ligada a la práctica de trabajo de campo en el que ahora se tendía a ver la música como un ‘hecho cultural total’ (Nettle, 1985) cuya diferenciación cultural revelada en la descripción etnográfica, impedía comparaciones fáciles limitadas a la sintaxis musical (Pelinski, 2000).

John Blacking establece que las relaciones extramusicales son más importantes que las relaciones estructurales de la música en sí. Y con ello pone énfasis en la estructura social que de alguna manera construye la estructura musical (Blacking, 1973). Otro punto importante lo establece al decir que el análisis funcional de la estructura musical no puede ser separada del análisis estructuras de su función social (Blacking, 1973).

A través de los autores analizados queda claro que la presente investigación requiere combinar diferentes herramientas de análisis. Al abordar los fandangos es necesaria la descripción de las estructuras sociales que los envuelven, las “relaciones extramusicales” que menciona Blacking. Pero también es un requisito establecer los ejemplos musicales que sustenten el discurso propuesto. Por lo tanto, se justifica un análisis que se plantea desde la perspectiva de la música como fenómeno social, pero, es igualmente necesario establecer análisis de ejemplos musicales concretos para proporcionar una estudio adecuado.

1.7 Fuentes empleadas

A lo largo de la investigación se han utilizado diferentes fuentes. Como punto de partida, he llevado a cabo una investigación histórica, principalmente bibliográfica. Posteriormente, para el análisis, he consultado fuentes musicales de diversa índole: partituras y manuscritos; transcripciones de piezas populares; y ejemplos musicales en formato de audio. El origen de las transcripciones es indicado

ya que no las he elaborado yo misma y los ejemplos en audio provienen de grabaciones publicadas que son debidamente referenciadas.

1.8 Estructura del trabajo

El trabajo de investigación se despliega según el tipo de metodología empleada y los diferentes temas abordados. En un primer momento, se lleva a cabo una investigación histórica y social del fandango, tanto en España como en México. En esta primera sección se establece el concepto de fandango y sus distintas acepciones. El recorrido del fandango hispanoamericano se lleva a cabo según el esquema de la música como fenómeno social. Posteriormente se lleva a cabo un análisis de los fandangos seleccionados como ejemplos musicales puntuales. Este segundo punto ayudará a balancear el análisis social para ofrecer resultados específicos de la comparación entre los distintos fandangos.

2.1 Definiciones y usos del concepto fandango

Antes de dar inicio al recorrido histórico es necesario revisar el concepto de fandango. Se ha dicho que el concepto “fandango” remite a una variedad de músicas y géneros bailables de distintas culturas. A pesar de su vigencia actual, los primeros registros identificados del fandango datan del siglo XVIII. Estas primeras fuentes son en su mayoría referencias escritas sobre el fandango. Las primeras fuentes musicales (partituras) que tenemos registradas datan de 1705 y aparecen en el *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores* - una publicación que acoge las danzas más populares de su momento. Aunque las partituras tempranas son pocas, desde el momento de la creación del fandango, el género se disemina en una variedad de situaciones musicales, atraviesa mares y estratos sociales. Para evitar una confusión del uso del término fandango, desgloso a continuación una definición general y posteriormente una delimitación en cuanto a qué acepciones de este utilizaré.

El investigador Faustino Núñez en su contribución de la voz “fandango” del *Diccionario de música española e hispanoamericana* establece que no hay una sola definición de fandango. Una de las definiciones que ofrece es la siguiente: “...danza cantada andaluza cuyas primeras manifestaciones datan del s. XVIII” (Núñez, 1999). Núñez continúa la descripción del fandango citando el *Diccionario de autoridades* de 1735, el cual define el fandango como un “baile introducido por los que han estado en los reinos de Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo” (Núñez, 1999). Miguel Angel Berlanga establece que, si bien el fandango es un término que por su amplitud pierde una definición concreta, sí hay un común denominador y es el hecho de que en su mayoría (del pasado y presente) el fandango ha sido un género musicalailable (Berlanga, 2010). Por otra parte, según Maurice Esses, el fandango también surge como danza popular en la España del siglo XVIII, y también menciona el posible origen desde las Colonias (Esses, 1992). Se puede establecer, entonces, que los registros que definen el fandango, en su mayoría, se remiten a un tipo de danza en particular.

Núñez también menciona que una de las primeras interpretaciones registradas del fandango aparece en el *Diccionario de autoridades* y se trata del entremés en la obra *El novio de la aldeana*, datada en los inicios del siglo XVIII (Núñez, 1999). Esses, por su parte, menciona que las obras de teatro al inicio del siglo XVIII incorporan el fandango como una danza cantada popular, y da como

un ejemplo temprano un entremés de 1723 (Esses, 1992). Así, a lo largo del siglo XVIII, cuando las tonadillas y sainetes inundan la escena hispánica, los fandangos se incluirán como elemento favorecido por el público.

Las primeras fuentes musicales que tenemos del fandango son para guitarra. La forma más antigua del fandango fue creada como un géneroailable popular, sin embargo, fue muy pronto cuando esta danza se incorporó al lenguaje musical formal como una pieza independiente del baile y para ejecutarse en el marco de la vida cortesana. Es decir, muy poco tiempo después de que aparecen fuentes musicales para guitarra que denotan un uso popular, también surgen partituras para clave y otros conjuntos instrumentales que llevan al fandango hacia un lenguaje musical formal. Fuentes de la época y autores actuales coinciden en decir que el fandango atravesaba niveles sociales y se ejecutaba tanto en las tabernas portuarias como en las salas palaciegas.

Las primeras fuentes literarias que anuncian el fandango datan del siglo XVIII y, como lo establece Judith Etzion, estas fuentes surgen a partir de las anécdotas de viajeros a España que registran de manera particular sus impresiones de las tierras visitadas (Etzion, 1993). Según estas fuentes, la autora afirma que el fandango era, en esencia, un *pas de deux*, donde la pareja bailaba de manera alternada entre cercanía y distancia (Etzion, 1993). La música se describe en tiempo ternario y, por lo general, acelerado, a veces con guitarra y acompañamiento vocal o a veces sólo con guitarra (Etzion, 1993). La autora también menciona que es necesario tomar estas fuentes como lo que son: anécdotas personales de viajeros embelesados por el candor ibérico y no puede esperarse una crónica objetiva y sí un recuento con un sesgo muy individual. Otro ejemplo de fuente literaria lo ofrece Craig Russell en su investigación y transcripción del *Códice Saldivar*, al citar a Dionisio Prefiado quien define el fandango como una danza fogosa para una sola pareja con coplas cantables que se volvió popular durante el siglo XVIII (Russell, 1995). En resumen, según las fuentes sobre el fandango del siglo XVIII revisadas, el fandango se entiende como una danza popular, bailada y cantada en todos los ámbitos sociales que recibió mucho interés por parte de la música formal y así se transforma el género hacia versiones instrumentales para lucir el virtuosismo musical y complacer el gusto dieciochesco por la danza.

Por otro lado, se ha mencionado la probabilidad del origen americano del género y en esta vertiente se incluye otro elemento de la definición de fandango. Antonio García de Leon dice lo siguiente: “La palabra *fandango* es una típica expresión afroespañola del mundo colonial, que hasta

hoy se refiere a un género en tono menor. Aquí, fandango tiene la acepción de ‘fiesta’, y muy posiblemente deriva del kimbundu angolano, *fanda*, que es ‘fiesta’ o ‘convite’...” (García de León, 2006). Este especialista mexicano desarrolla la idea de que la acepción “fandango” puede tener un origen multicultural bajo el contexto del intercambio durante la Colonia. A pesar de que muchos investigadores apuntalan este origen americano del fandango, son pocos los trabajos que deciden justificar esta postura. Así, fandango también es un concepto directamente ligado con los efectos del desarrollo colonial y bajo este panorama, fandango pierde su definición como una danza y se entiende como fiesta, reunión social que incorpora música, danza y canto, y ejerce un lugar primario en la conjugación de la identidad mestiza americana.

Miguel Angel Berlanga, en el marco de su ensayo, *Análisis de la música de los verdiales en el marco de los fandangos del sur*, también hace referencia al uso de fandango como una fiesta: “No en vano la acepción más universal de la palabra fandango, es la de fiesta de baile” (Berlanga, 2010) y sostiene que el uso más diseminado de la palabra es para denotar una fiesta. En el continente americano, García de León hace referencia a la primera vez que hay presencia escrita del uso “fandango” en las colonias y es a través de un registro de una persona que es denominada como “fandanguero”:

3 de marzo de 1767 se denuncia a un pregonero itinerante, "Joseph Domingo Gaitarro, conocido como *El Maestro Azucarero*, de calidad mulato, por el delito de bigamia[...] con la fuga que hizo desde el pueblo de Tamazunchale, donde es casado, aunque es natural del pueblo de Orizaba o de la villa de Córdoba". El Santo Oficio pide su captura: "Mandamos comunicar para que con la cautela y disimulo correspondiente procure informarse si el dicho Joseph Domingo Gaitarro ha venido a este pueblo o sus inmediaciones, como también si es de nuevo casado [...] Es chico de cuerpo, no muy feo, *cantador y tocador y sabe algunas relaciones que echa en los fandangos y es muy fandanguero*, inclinado al vicio de la embriaguez...(García de León, 2006)

En este sentido, el fandango, tanto en México como en España toma direcciones que lo diversifican según la región y cultura que lo adopta. La principal diferencia es que el fandango en México se entenderá como fiesta. La fiesta que se llama fandango en Veracruz se construye a partir de una serie de sonos, o canciones, que amenizarán la reunión social. En México prevalecerá este uso al igual que “fandanguero” como perteneciente al fandango o en referencia al gusto por las fiestas.

En España y desde el concepto occidental se mantendrá la acepción de fandango como un género específico de música relacionada con la danza y que surge en el siglo XVIII español. Sí hay

registros del uso de fandango utilizando el término como fiesta, pero prevalecerá el uso de fandango como género musical bailable. Habrá fandangos en varias regiones de España, pero prevalecerá principalmente en el folclore andaluz y ahí se desarrollará entre muchos regionalismos. El fandango también será partícipe de los escenarios líricos en donde mantendrá las características de danza. Por otro lado, el flamenco también estará entrelazado con el desarrollo de la música flamenca que también adoptará al fandango como propio.

El uso del término fandango que utilizo incluirá las definiciones principales mencionadas. Resumiendo, en primer lugar, tomo en cuenta el fandango cuyas primeras referencias musicales datan de los inicios del siglo XVIII. Este es el fandango que dará la pauta para su uso en la música formal occidental, establecida sobre todo en el siglo XVIII. También tomo en cuenta el fandango popular español, que será aquel que se desarrolla paralelamente en el ambiente de la España popular. En este aspecto incluyo las primeras referencias de los fandangos en la Colonia y la importancia del intercambio marítimo colonial para el fandango, con lo cual adopto el uso de fandango como fiesta. Posteriormente incluyo la inserción del flamenco y la genealogía del fandango dentro de los parámetros establecidos por la flamencología, que lo definen como uno de los *palos*, o géneros, del flamenco. Finalmente, esbozo la presencia del fandango, como fiesta en Veracruz, como producto de la Colonia y que pervive hasta el día de hoy.

2.2 El fandango de la primera mitad del siglo XVIII - El *Libro de diferentes cifras* y el *Códice Saldivar No. 4* de Santiago de Murcia

Para lograr una comparación clara entre los fandangos de Hispanoamérica seleccionados, he decidido llevar a cabo una revisión histórica del fandango. El recorrido tiene una directriz específica y por lo tanto habrá temas en los cuales indagaré más a fondo y temas que serán menos revisados. Por dar un ejemplo, llevo a cabo un análisis bastante puntual de las primeras fuentes musicales que tenemos de los fandangos en España, porque parecen tener ciertos elementos en común con los ejemplos de análisis que se verán posteriormente. Pero sólo mencionaré la presencia del fandango en la música escénica del siglo XIX, sin profundizar el análisis, puesto que no aporta mayores elementos para la comparación propuesta. Por último, hago mención de que en este capítulo se ofrecen algunas características pertinentes de los fandangos a nivel musical, mientras que el análisis y comparaciones más a fondo se localizan en el capítulo siguiente.

A partir del propósito expuesto, empiezo el recorrido con dos fuentes fundamentales: el *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores*, cuya autoría es desconocida y el *Códice Saldivar No. 4* de Santiago de Murcia. Ambas obras comprenden las fuentes musicales más tempranas que se han encontrado del fandango, a inicios del siglo XVIII, en un momento cuando el fandango florece tanto en España como en México y las culturas portuarias de ambos presentan el espacio para su confluencia y distribución.

La obra más antigua de fuentes musicales en la cual aparecen anotados los primeros tres fandangos es el *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores* (M/811), publicada en 1705 y actualmente preservada en la Biblioteca Nacional de España en Madrid. Para agilizar la lectura llamaré “Primer fandango” al que aparece en la página 103 del manuscrito, “Segundo fandango” al que aparece en las páginas 112-113, y “Fandango indiano” al que aparece en la página 140 y se titula bajo ese nombre.

Los tres fandangos comparten ciertos rasgos: las tres obras están en tiempo ternario y en Re menor; también comparten una duración corta (menos de diez compases cada uno) y se entiende que al ser ejecutados se repetían las veces que fueran necesarias para completar la danza. En el artículo de Lola Fernández, *La bimodalidad en las formas del fandango*, la autora menciona lo siguiente: “El fandango primitivo era puramente instrumental, sin copla vocal. Los intérpretes daban vueltas a una misma secuencia armónica que se repetía constantemente para poder realizar improvisaciones instrumentales sobre ella” (Fernández, 2011). Se establece que, estos tres fandangos de corta duración se repetían las veces necesarias para formar una danza y la improvisación incluida. El formato del *Libro de diferentes cifras...* incluye un número sustancioso de las danzas más populares del momento de su publicación. En cuanto a la presencia o no de una sección cantada, o copla, del fandango, no he localizado fuentes concretas que justifiquen su presencia o la nieguen. Las opiniones de diferentes investigadores al plantearles esta duda ha variado bastante: hay quienes ven difícilmente que el fandango se tocara sin copla, hay quienes sostienen lo contrario. Lo cierto es que este punto no se ha investigado mayormente como para poder ofrecer una inclinación estudiada.

Otra característica importante que comparten el Primero y Segundo fandangos es a nivel armónico, ambos presentan una alternancia entre el primer y quinto grados a lo largo de la pieza, con el cambio en cada compás. Esta característica se le refiere como *ostinato armónico* y es el

elemento clave para dar paso a la improvisación. Por otro lado, el Primer fandango y el Fandango indiano, ambos modulan al grado de Fa mayor, mientras que el Segundo fandango se mantiene en Re menor. El Segundo fandango muestra música de punteado, mientras que los otros dos están en estilo rasgueado - esto ofrece mayor información armónica que melódica, mientras que, Segundo fandango, al estar en estilo punteado, nos ofrece varias características melódicas que aparecerán en partituras del fandango posteriores. Por último, dos de los fandangos (el Segundo y el Fandango indiano) presentan llegadas frías, un elemento modal que será fundamental para la comparación entre las distintas formas del fandango.

La segunda de las fuentes tempranas de un fandango es el *Códice Saldivar No. 4* de Santiago de Murcia (publicado en 1732). Craig Russell, en su investigación y transcripción del *Códice* establece que el fandango que ahí aparece es una de las anotaciones más antiguas que existen del género (Russell, 1995). Este fandango aparece casi treinta años después de la publicación del *Libro de diferentes cifras...*, y, a pesar de ello, encontramos similitudes con las cuales podemos establecer algunos rasgos particulares del fandango dieciochesco.

Antes de entrar en la comparación es importante mencionar que este fandango, a diferencia de los anteriores, es una pieza cuya función no es la de acompañar una danza. Sabemos que el fandango se tocaba con guitarra en las fiestas populares (visualizando la fuente originaria en la cual se basan las piezas que aparecen en el *Libro de diferentes cifras*, por ejemplo) pero también sabemos que el fandango podía ser parte de una actividad de corte, o, en el caso del *Fandango* de Murcia, tocado como una pieza independiente para el lucimiento musical. El *Fandango* de Murcia es una pieza puramente instrumental y no creada con la función de acompañar el baile. Esto es evidente al ver su estructura, su longitud y desarrollo, y compararlo con la forma esquemática de los tres fandangos del *Libro de diferentes cifras*.

A pesar de su uso distinto, ambos ejemplos del fandango temprano coinciden en ciertos elementos, lo cual resalta que había una comprensión muy clara de lo que se consideraba un fandango en la mentalidad de inicios del siglo XVIII, una visión concreta del género. Esta visión incluye las siguientes características: la tonalidad (Re menor), el uso del tiempo ternario, y la alternancia entre la tónica y dominante, en cada compás. La sonoridad fría que se mencionó en los primeros fandango del *Libro de diferentes cifras* también aparece constantemente en el *Fandango* de Murcia, en forma de cadencias, por ejemplo. Como característica particular el

Fandango presenta una mayor elaboración armónica y un interés por demostrar el virtuosismo del ejecutante. La cualidad “dancística” que hace alusión a la cualidad de fandango de la pieza es evidente con los elementos melódicos cortos, que se repiten constantemente, provocando una sensación de movimiento constante.

2.3 Fandangos de corte durante el siglo XVIII

Los fandangos que fueron parte de la consumo musical de las cortes europeas y quedaron registrados en partituras durante el siglo XVIII nos indican muchos elementos que persistieron y se volvieron característicos del género. También queda claro el gusto que se ejerció por el fandango durante este siglo a través de la cantidad de referencias y piezas elaboradas. Se mantiene una variedad muy amplia: fandangos incluidos en obras instrumentales; fandangos introducidos a piezas teatrales o de diferentes géneros líricos; fandangos como piezas para lucir el virtuosismo del intérprete. Su uso también hace hincapié en el imaginario europeo de “lo español” y la fascinación del fandango como lo exótico, prohibido o lascivo como a veces se le consideraba. A pesar de la diversificación que se dará en siglos posteriores del fandango, las obras musicales registradas a lo largo del siglo XVIII apuntalan una percepción específica del género. Con algunos ejemplos de fandangos a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII ejemplifico esta definición del género.

Seleccionados entre los fandangos³ más conocidos, a continuación reviso algunas características principales de las siguientes piezas: el *Fandango* de Domenico Scarlatti (1756?); el *Fandango* del Padre Antonio Soler; el fandango incluido en el último acto de *Las bodas de Fígaro* de W.A. Mozart (1786); y el fandango de Luigi Boccherini que se incluye como movimiento final en el *Quinteto en Re mayor* (1798).

A pesar de que la autoría es improbable⁴, el *Fandango* atribuido a Domenico Scarlatti nos ofrece un ejemplo de un fandango para clave y una obra que adopta algunos de los rasgos del fandango que aparecen en los fandangos del *Libro de diferentes cifras* y el *Códice Saldivar*. Las

³ Se adjunta en la sección de Anexos las partituras de los ejemplos siguientes: el *Fandango* de Scarlatti completo; las primeras secciones del *Fandango* de Soler; el *Fandango* de Mozart en reducción para piano y la *particella* de violín del *Fandango* de Boccherini

⁴ Peter Manuel menciona que es probable que fuera transcrito por un alumno de Scarlatti (Manuel, 2015)

características principales que aparecen son: la tonalidad de Re menor; el tiempo ternario; y la alternancia tónica-dominante a lo largo de la obra; y el carácter bailable y popular que se ejerce a lo largo de la pieza. La presencia constante de estas características básicas de las primeras fuentes musicales hace evidente que había un concepto específico del género.

El *Fandango* de Scarlatti para clave, evidentemente no se toca en estilo rasgueado, pero los primeros acordes parecieran hacer alusión a la forma popular de tocar la guitarra española. Al igual que en el *Fandango* de Murcia, el de Scarlatti también presenta muchos momentos en donde la presencia de figuras melódicas cortas de valores breves como corcheas, semi-corcheas, fusas y la combinación entre ellas, (ascendentes y descendentes), le dan un carácter vertiginoso propio del fandango. El *Fandango* no desarrolla líneas melódicas complejas y no presenta mayor complejidad armónica tampoco. El *ostinato armónico* de dominante-tónica a lo largo de la pieza se hace muy presente. Este *Fandango* pareciera emular una improvisación por no alejarse mayormente de las ideas melódicas que se introducen al inicio de la pieza. Este fandango no busca una complejidad musical y así se nota el gusto por una pieza que hace alusión al fandango y mantiene ese aire popular de la danza.

Por otro lado, en el *Fandango* del Padre Antonio Soler se mantiene la tonalidad característica del fandango (Re menor) pero en este caso, modula a Do al inicio aunque pocos compases después volverá a la tonalidad de Re. Nuevamente, encontramos que la obra de Soler presenta un ritmo ternario, y la alternancia de tónica y dominante. Se nota claramente una obra con intención de demostrar virtuosidad de ejecución. Es una pieza con mayor complejidad estructural y desarrollo temático. A pesar de ello mantiene esta característica del “aire” bailable y popular del fandango, tal vez, para ofrecer una pieza de una danza popular y al gusto de la corte española.

Luigi Boccherini pasó la mayor parte de su vida adulta en la corte española y a través de ello, conoció a fondo su cultura musical, gustos y modas. En el tercer movimiento de su *Quinteto en Re mayor*, después del inicio en *grave assai*, y como final estrepitoso se da comienzo a un fandango. Este fandango repite muchas de las características que hemos visto: ritmo ternario, tonalidad en Re menor, la alternancia de tónica y dominante, por mencionar los puntos principales. Vemos también que se ejerce la cadencia frigia en distintos momentos de la pieza y una coloración modal en diferentes formatos en diferentes momentos de la pieza. Pero en este ejemplo, hay mucha más variedad armónica, fruto del lenguaje del Clasicismo.

Al finalizar el tercer acto de *Las bodas de Figaro*, durante la procesión nupcial, pasamos del *allegretto* en Do mayor al *andante* que modulará en sus primeros compases a La menor. No está marcado como fandango pero sabemos que se trata de este género. El tiempo binario se transforma a ternario, y reconocemos el motivo inicial que Scarlatti utiliza en su *Fandango*. Aunque el fandango no está en la tonalidad tradicional de Re menor, utiliza la alternancia de primero y quinto grados añadiendo una elaboración armónica con mayor complejidad. Vemos una clara semejanza entre este fandango y el de Scarlatti. El motivo inicial de Mozart, el trino, semi-corcheas y la escala descendiente de corcheas es el mismo motivo inicial que utiliza Scarlatti.

Este fandango no lleva el mismo *tempo* que los fandangos anteriores - es más lento, tal vez por razones teatrales requeridas por Mozart y Da Ponte. Este elemento teatral de la ópera también es significativo y nos da un ejemplo en el cual podemos asumir una conceptualización particular de la danza. Al momento de las bodas, tanto la pareja de Figaro con Susana y la de Marcellina y Don Bartolo, con la presencia de los Condes a la fiesta, se deciden por un fandango para amenizar la celebración. Esta es una danza que se caracteriza por su fluidez social, como lo sabrá el público de 1786, y es probable que una connotación de crítica hacia el *estatus quo* estaba también presente en el baile. El momento del fandango es un pivote dramático de la trama ya que es cuando el Conde cae en la trampa: acepta la invitación para encuentro amoroso con Susana, suceso que será el desenlace de la ópera. *Las bodas de Figaro*, ubicada en el imaginario europeo dieciochesco de una Sevilla andaluza no podría omitir un fandango, y los autores lo colocan en un lugar clave del desarrollo teatral.

Los fandangos utilizados para ejemplificar el género durante el siglo XVIII comparten una serie de características aunque atraviesan prácticamente un siglo. Vemos, aparte de la tonalidad menor y el tiempo ternario, un gusto por mantener el carácterailable de la obra (independientemente de si se baila o no). La característica de emplear motivos cortos y la repetición de ellos nos lleva a este sentimiento de vertiginosidad y, en ocasiones, casi un delirio giratorio. Parece ser que el encanto del fandango yace ahí: sin ser una forma musical que emplea grandes frases melódicas ni desarrollos estructurales sofisticados, la tentación radica en ese afán humano por adentrarse en un delirioailable de vueltas sin fin. Aún en el ámbito formal, el encanto del género parece radicar en el gusto por lo popular, ya que las composiciones del fandango coinciden en no generar una complejidad melódica ni armónica sino mantener el carácterailable y ameno.

2.4 El fandango popular y el intercambio de la Colonia - siglo XVII a inicios del siglo XIX

Los fandangos del siglo XVIII que se han revisado son sólo una fracción del fandango que se tocaba durante el siglo no sólo porque he mencionado algunos ejemplos sino porque estos representan principalmente los que se ejecutaban en la vida cortesana mientras que, el fandango surge y se ejerció sobretodo en los demás estratos sociales. Sabemos por fuentes escritas que el fandango se tocaba y bailaba en todo ámbito; el fandango se caracterizaba por su fluidez social, y especialmente en el siglo XVIII vivirá su auge como género en Occidente.

El fandango surge en el ámbito popular, exactamente en dónde y cuándo, no lo podemos saber. Sin embargo, se pueden hacer algunas suposiciones según las definiciones y anécdotas registradas. La cultura portuaria de intercambio colonial - americana y andaluza - con gran seguridad fue el espacio social que vio nacer al fandango (García de León, 2006), (Reyes y Hernández, 2011). De esta manera es importante incluir en la discusión la complejidad cultural que se ejercía en todos los ámbitos involucrados en este dinamismo colonial. Tal vez la pregunta sobre el origen del fandango no es tanto en *dónde* surge sino *cómo* se vio nacer.

En ese sentido es importante describir la manera en que las redes económicas de la Colonia se hacen presentes en la conformación del fandango y cómo la fluidez social antes mencionada es también una fluidez intercontinental.

Al revisar lo publicado en torno al desarrollo del fandango popular, noto que no se ha considerado con suficiente importancia la presencia del intercambio sociocultural durante la Colonia y sus repercusiones sobre la música. Antonio García de León habla de la complejidad cultural que surge en el intercambio marítimo durante los siglos de la Colonia. Cuando surge y se desarrolla el fandango (en algún momento entre el siglo XVII y XVIII), persiste un espacio de intercambio cultural que García de León denomina en su obra *Mar de deseos* como el Caribe *afroandaluz* (García de León, 2002). Este espacio, que abarca las islas del Caribe, las regiones portuarias de tierra firme cercanas y sus comunicaciones tierra adentro, las costas del África occidental y la península ibérica crearon lo que García de León denomina una “comunidad histórica”, es decir, el surgimiento de espacios sociales y geográficos que construyeron aspectos

culturales similares y propios de un lugar y un momento específicos (García de León, 2002). Los investigadores Lénica Reyes y José Miguel Hernández, quienes han trabajado a profundidad el desarrollo de las malagueñas y las peteneras entre México y España, establecen lo siguiente:

Desde los primeros tiempos, a España comenzaron a llegar músicas americanas que correspondían con esa simbiosis sonora de tradiciones musicales, popularizándose y difundiéndose rápidamente por todo el país y posteriormente por Europa. Este fenómeno explica, en parte, el hecho de que en la actualidad no se puedan comprender las culturas musicales existentes de un territorio sin considerar las culturas hermanas del otro extremo del Atlántico. (Reyes y Hernández, 2011)

Este espacio social en donde surge el fandango, sea España o en las Américas, es un espacio híbrido en donde confluyen poblaciones de diversos orígenes; no pertenece a una sola tradición sino que se caracteriza por la confluencia cultural y sus respectivas tradiciones musicales.

La postura que sostiene una influencia musical unidireccional, o en tal caso, de un “origen” del fandango” - partiendo desde cualquiera de las dos regiones portuarias trasatlánticas y llevado al otro- lo considero como un resultado de esta falta de contextualización histórica. Las publicaciones del investigador García de León, aunque no ahondan en ejemplos ni elementos musicales concretos, sí son fundamentales para entender la complejidad del intercambio colonial y paradigma de la música hispanoamericana. Dicho esto, investigaciones musicológicas que ahondaran en estos elementos históricos serían una aportación fundamental para la música hispanoamericana.

García de León, al hablar sobre la comunidad histórica, establece lo siguiente:

Durante los dos siglos de pervivencia del sistema de flotas y del monopolio sevillano no se distinguían mayores diferencias, ni preferencias regionales muy marcadas, en tanto que las músicas estaban hechas para la integración colectiva en un mundo predominantemente rural intercomunicado por una gigantesca red marítima. (García de León, 2006)

Para matizar lo establecido por García de León, considero la postura de otros investigadores. Por ejemplo, Reyes y Hernández plantean que el siglo XVIII existía una clara diferencia entre lo que se conocía como fandango americano y fandango andaluz: “A lo largo de todo el siglo XVIII aparece mencionado el *fandango de Cádiz* en diversas fuentes documentales. Quizás es una denominación utilizada para referirse al fandango español, en contraposición del *Fandango Indiano*, propio de tierras americanas” (Reyes y Hernández, 2011).

Al igual que García de León, otro investigador y flamencólogo, Guillermo Castro Buendía, menciona la presencia de los esclavos de África que también llegaron a las costas americanas a través de Sevilla, un puerto importante del comercio de esclavos de la época (Castro Buendía,

2010). Castro Buendía sostiene que: “Por un lado el baile, que con toda probabilidad debe tener origen indiano, pero relacionado con los esclavos que allí fueron llevados como trabajadores por los nuevos colonizadores” (Castro Buendía, 2010).

Dicho investigador también cita a otros autores, José Luis Navarro y Eulalia Pablo, quienes describen la danza, incluyendo al fandango, de la siguiente manera:

...Desde entonces estos bailes no han dejado de arribar a nuestras costas. Llegaban a Cádiz y Sevilla y se erigían en protagonistas de las fiestas [...] Los hacían los esclavos que llegaban de las Américas cuando podían robarle a sus amos unas horas de descanso y los hacían también los mismos marineros que los habían aprendido en las islas caribeñas y que eran quienes se los enseñaban a las mozas que alegraban, entre travesía y travesía, los días que pasaban en tierra. De los puertos se los llevaban prendidos en sus cuerpos mujeres andaluzas y gitanas que allí los habían aprendido... (Castro Buendía, 2010)

Las tres investigaciones mencionadas, de García de León, Reyes y Hernández, y Castro Buendía (éste último en menor extensión) afirman un fandango inmerso en esta complejidad colonial, pero, hasta hoy en día no hay un desarrollo de esta vertiente de pensamiento más allá de lo ahora expuesto. La poca importancia en ello se nota, por ejemplo en análisis del fandango durante el siglo XVIII. A pesar de que la investigación se concentra en ejemplos formales y no populares del fandango, éste, como producto colonial no suele mencionarse.

Tomando en cuenta la postura de Faustino Núñez, en la voz de fandango en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* vemos que también establece al fandango como una danza de las colonias. En sus palabras:

“Existen varias teorías sobre el origen del fandango: las que le atribuyen procedencia morisca, aragonesa, romana, fronteriza, portuguesa, y las que lo emparentan con la jota, entre otras. Sin embargo, la relación de Andalucía occidental con la empresa indiana, el carácter tonal con que se acompaña el canto por fandangos y la denominación de indiano... aportan datos suficientes para emparentar este género con un tipo de canción bailable que se realizaba en las colonias americanas”. (Núñez, 1999)

Nuevamente, aunque se presenta un “origen indiano”, la complejidad de lo que representa no se menciona. La mayoría de los especialistas, como se ha visto, tienden a sugerir el origen colonial del fandango, aunque también se presentan posturas que avalan por un origen europeo, como lo plantea Lola Fernández: “Para la cuestión de si tiene el fandango un origen indiano o no, nos inclinamos a pensar que su base musical no lo tiene, ya que sus elementos musicales estructurales son coincidentes con estilos anteriores en el tiempo, tales como la folia o la jácara. Sobre la procedencia

del término y/o del baile, parece que las fuentes escritas sí apuntan hacia tal origen americano....” (Fernández, 2004).

Las investigaciones determinantes, sin embargo, serán aquellas que indaguen más a fondo sobre la intercomunicación cultural y musical que se ejerció durante la Colonia e influyó gran parte de la historia posterior.

¿Qué podemos decir entonces sobre el fandango popular durante los siglos del intercambio colonial? Fuentes musicales no se han encontrado, pero podemos ahondar en el contexto cultural que se ejercía en torno al fandango. Es bajo este contexto colonial que el concepto de fandango se utiliza como sinónimo de fiesta, de reunión social y en los países coloniales, este uso del término será el que perdure. García de León toma una fuente histórica y dice lo siguiente: “La costumbre es descrita en Santo Domingo por Moreau de Saint-Méry, en el contexto del ‘bailecito llamado *fandango*’, acompañado de percusiones y una guitarra de bajo punteado, llamada *bordonúa*, y ‘común entre los españoles que lo bailan a la moda morisca’ ”(García de León, 2002).

Tal vez la mejor manera de comprender esta expresión popular del fandango es a partir de la música popular actual. García de León, al inicio de su publicación *El Mar de los deseos*, explica que hay un “lenguaje compartido” entre músicas actuales venezolanas, cubanas, mexicanas, panameñas, entre otras y por lo tanto constata que “...estamos ante los restos de un género común dispersado, estallado en un inmenso continente cultural [...] Esta sensación de parentesco [...] alude a la lírica en español con formas poéticas específicas, a las dotaciones instrumentales, los ritmos y las danzas zapateadas...”(García de León, 2002). Este llamado “cancionero ternario caribeño” representa el conjunto de músicas populares del tiempo de la Colonia y se basa en un conjunto de formas literarias “...que se popularizaron en España y América en los siglos XVI y XVII: la décima espinela, la seguidilla, la cuarteta libre y el romance [...] y otras variantes de los cánones poéticos cultos y populares del Siglo de Oro... (García de León, 2002).

Se entiende que el fandango conformaba un lugar de cohesión cultural, de integración social y en donde se ejercía en libertad el derecho de la fiesta, de la música y el baile - todo esto, en el contexto porteño marítimo descrito. Estas expresiones viajaban como mercancías no tangibles a lo largo y ancho de los territorios coloniales, mar adentro, por decirlo así. Esta acción, de creación híbrida y dispersión no pertenece a uno de los continentes involucrados sino que ambos están inmersos en la dinámica. Es cierto que fandango, entendido como fiesta, se ha mantenido en las Américas, pero esto no excluye que haya similitudes de uso en ambos extremos del Atlántico.

El siglo XIX, al terminar la Colonia, verá una transformación del intercambio entre los distintos países, pero, dejando a un lado el periodo de guerras de independencia, el intercambio económico y cultural entre España y América continúa y florece también en el siglo XIX. Claro que, sin las estructuras de la Colonia, se ejerce un cambio en cuanto a las dinámicas de intercambio, pero el tránsito musical no perderá el paso. El siglo XIX verá el auge de la música lírica y el fandango aparecerá bajo estos escenarios, respondiendo al gusto popular. No es lugar en esta investigación para indagar sobre el fandango del siglo XIX, pero recomiendo la tesis doctoral de Lénica Reyes⁵, una publicación sobresaliente al respecto.

2.5 El fandango popular y flamenco en Andalucía

Hemos visto la importancia del intercambio durante la Colonia para la conformación y desarrollo del fandango. Ahora indagaremos más a fondo en cuanto al fandango popular ejercido en España, y más específicamente en Andalucía.

El fandango continúa durante el siglo XIX, aunque no recibe el auge y la primacía como lo obtuvo durante el siglo anterior, se mantendrá y desarrollará tanto a nivel popular como en contextos de música popular. El siglo XIX presenta fandangos para la escena (incorporados a tonadillas y sainetes, al igual que durante el siglo anterior), fandangos para las actividades cortesanas y también fandangos que perviven en los ambientes populares. En este último rubro, bajo el fandango popular, los décadas finales del siglo XVIII e iniciales del siglo XIX andaluz verán aparecer el fandango flamenco. En el siguiente apartado hablaré principalmente de esta directriz del fandango.

¿Qué relación tienen los fandangos flamencos con los primeros ejemplos del fandango de 1705? La complejidad de la respuesta rebasa los límites de esta investigación, sin embargo, sí es posible ofrecer la postura que plantea la flamencología sobre la presencia del fandango como parte de la historia del nacimiento del flamenco. Según esta perspectiva, los primeros registros de lo denominado como la música preflamenca, el fandango toma un lugar principal.

⁵ Véase *Las malagueñas del siglo XIX en España y México*, tesis doctoral de Lénica Reyes, UNAM (Reyes, 2015)

Antes de la descripción histórica, cabe mencionar un dilema metodológico. Sobre el desarrollo del fandango, Faustino Núñez establece que: “El proceso que siguió el fandango dieciochesco hasta su definitiva cristalización a mediados del s. XIX está aún sin aclarar...” Aquí, sin especificarlo, se asume que la cristalización de la cual habla es la del fandango flamenco, porque, continúa diciendo: “... pero cabe señalar las coincidencias existentes entre determinadas secuencias armónicas del polo, la soleá o las peteneras y el carácter modal-tonal y las semicadencias propias de los fandangos.” (Núñez, 1999).

Esta descripción sirve como ejemplo de las muchas veces en dónde aparece el postulado de que el fandango es una de las danzas que dio origen a los demás palos flamencos, pero la justificación y descripción musical para sostener el postulado no se presenta. Este dilema dentro de la flamencología ha resultado en una dificultad para estudiar el fandango como parte del flamenco y como parte del folclor andaluz y sobre todo para entender su desarrollo histórico.

La investigadora Lénica Reyes en su tesis doctoral sobre la malagueña se encuentra con una problemática similar. Ella establece lo siguiente:

Diversos escritos del siglo XIX –y algunos actuales– relacionan al fandango con las malagueñas, considerándolas como un “derivado” del primero. Músicos como Eduardo Ocón (1833-1901) han hecho alusión a este vínculo, quien, en su popular edición *Cantos Españoles*, dice: “Bajo la denominación de Fandango están comprendidas la Malagueña, la Rondeña, las Granadinas y las Murcianas, no diferenciándose entre sí más que en el tono y alguna variante en los acordes” (1874, 80). Esta cita ha sido repetida por diversos investigadores actuales, del flamenco principalmente, para sostener que la malagueña es de la familia del fandango. Incluso algunos autores ya del siglo XXI van más allá y aseguran que la malagueña tiene las mismas estructuras que las del fandango [...] De todos los escritos que he consultado, ninguno realiza un análisis exhaustivo para demostrar esta filiación, más bien es enunciada como si fuera una tesis aceptada por todos. (Reyes, 2015)

A manera de precaución, entonces, establezco que la descripción del fandango popular andaluz, es un campo de estudio que ha recibido poca atención académica y lo que a continuación desgloso proviene de las fuentes más reconocidas dentro de este rubro pero cuyos postulados no he verificado. Ese es el caso de lo que se ha establecido sobre el fandango dentro del contexto de la música preflamenca y el origen y desarrollo del fandango flamenco.

Uno de los historiadores del flamenco más reconocidos, José Manuel Gamboa, en el capítulo “Protohistoria” dentro de su libro *Una historia del flamenco* establece lo siguiente:

¿Y en el arranque dieciochesco, qué teníamos? Lo primero, el fandango, que es la madre del cordero [...] Siempre el baile; siempre la fiesta popular y colectiva. En la escena, actores imitando lo que el pueblo hacía. ¿Y cuándo y dónde lo hacía? Al caer la tarde, en días de asueto y a la luz de los candiles [...] Los bailes de candil eran en su generalidad fiestas populares y no reuniones ‘golfas’; lugar para la diversión que no para la queja; espacio comunal donde todos tienen la palabra, instrumento y aire para la danza. (Gamboa, 2005)

Gamboa establece al fandango como el origen del flamenco y subsecuentemente explicará a lo que se refiere al introducir como lugar originario del flamenco, los bailes de candil. A lo largo del capítulo, Gamboa establece que es en ese espacio social de los bailes de candil en donde florece la música del folclore popular y ahí será donde se generará una vertiente en particular que se convertirá en la música flamenca (Gamboa, 2005). Continúa desarrollando que habrá una diferenciación entre lo que se conoce como baile de candil popular y la fiesta “flamenca” de candil y que ésta generará sus propias características (Gamboa, 2005).

La contextualización histórica que despliega Gamboa ayuda a entender la transición del fandango desde lo registrado durante el siglo XVIII hacia el establecimiento y popularidad del flamenco durante el siglo XX. Gamboa cita a un autor del siglo XIX, José María Gutiérrez de Alba, quien describe estos encuentros sociales de la siguiente manera:

Con este nombre —bailes de candil— se distinguen entre nosotros estas reuniones de confianza que tienen lugar entre las familias de clase proletaria, y no pocas veces de la clase media, donde al compás de un destemplado violín o una democrática vihuela salen a menear el *talego e los pecaos* las muchachas alegres....Allí suelen alternar con la *polka* íntima y el *cancán* desenfrenado, las *seguidillas* incitadoras y el *fandango* agitanado [...] En Andalucía se ha bailado y se bailará siempre con predilección el hechicero fandango y otros bailes de la misma naturaleza...(Gamboa, 2005)

Esta descripción, detallada y personal la transcribo casi íntegra porque son pocos los investigadores que ahondan en la temática y son fuentes como la anterior (descripciones, anécdotas) las únicas referencias que se mantienen de esta música. Sería cuestión de trabajos futuros el cotejar, por ejemplo, partituras de polkas, fandangos y seguidillas que correspondieran a ese momento histórico para llevar a cabo posibles hipótesis de sus versiones populares y ejercidas en los bailes de candil.

Otro especialista en el tema, Miguel Angel Berlanga, sostiene que los fandangos que se ejercen hasta mediados del siglo XX en algunas zonas rurales de España son los directos descendientes de los bailes de candil del siglo XIX (Berlanga, 2015). Y también sostiene que es en estos bailes de candil en donde surge el flamenco:

I also arrived at the important conclusion that [los bailes de candil] was one of the first environments, along with theaters, in which flamenco, especially in its first phases, has inherited from fandangos not only the music, but also a kind of ritual gathering, which appeared in the old flamenco fiestas... (Berlanga, 2015)

A través de estas descripciones podemos hacernos una idea de lo que fue el fandango popular en España antes de la llegada del flamenco, inmerso en una reunión popular que incluía otras danzas y se ejercía música, canto y baile con el propósito de amenizar las tardes y noches que fueran iluminadas con ese candil que lleva su nombre.

José Manuel Gamboa continúa la historia del preflamenco al describir que habrá una diferenciación entre lo que son las reuniones donde se ejerce el folclore y las que se empezarán a caracterizar por la música flamenca. Dice lo siguiente: “La flamencología, a veces, en su noble afán de escudriñar ancestrales orígenes, víctima de espejismos, ha advertido flamenco donde solo había folclore [...] Por supuesto, y ello no anula lo dicho, también el ‘flamenco’ germinal se celebró a la luz del candil; era lo que había...” (Gamboa, 2005). Igualmente, describirá lo que diferencia a una reunión “flamenca” y una reunión popular del baile, pero esta caracterización se concentrará en el aspecto social de la música. Gamboa define que la fiesta flamenca será distinta al baile popular del candil porque en la fiesta flamenca la guitarra cobrará mayor importancia, los intérpretes se distinguirán entre los demás participantes y el repertorio es diferente, en parte (Gamboa, 2005). Es evidente que esta diferenciación no resulta muy productiva, pero también resalta esa “nebulosa” que Núñez menciona sobre el fandango del siglo XIX.

Faustino Núñez, al describir el fandango, hace una división para el siglo XX en el cual, según él, se establecen los diferentes fandangos flamencos. Núñez dice lo siguiente:

Ya en el siglo XX se diferencian principalmente, por una parte, los fandangos interpretados con un ritmo fijo en el acompañamiento: de Huelva, de Almería, de Lucena, granadinos, de Málaga, verdiales, abandolaos, fandanguillos, tarantos (2/4), y todos los pertenecientes al folclore comarcal, y por otra parte, aquellos que, al aflamencarse, se realizan con ritmo libre: malagueñas, tarantas, cartageneras, granaínas, jaberías, mineras y rondeñas. (Núñez, 1999)

Esta división suele ser la que investigadores y flamencólogos utilizan: una división entre los fandangos que son acompañados (que llevan un compás fijo) y los que se denominan libres. Se crea una división entre lo que son los fandangos acompañados y folclóricos y aquellos que al “aflamencarse” pierden ese compás y de alguna manera se vuelven más personales o sujetos a la interpretación del *cantaor*. De esta forma se llega al siglo XX y con las grabaciones sonoras queda fijada la aportación flamenca a la música y también se empiezan a registrar las diferentes fuentes folclóricas del fandango.

Se establece, por lo tanto, que el fandango flamenco es parte del entramado de la música popular andaluza y que se distingue y cohesiona durante el siglo XIX para producir un género musical arraigado en el siglo XX. Es, sobre todo, con la ayuda de las grabaciones sonoras que es posible trazar el camino del flamenco - anterior a ello, es una labor más compleja. Pero, el flamenco tuvo la coincidencia fortuita de entrar en el gusto popular al establecerse los primeros formatos de grabaciones y así, han quedado legados importantes.

El fandango, en este contexto del cante flamenco, se desarrolla, como se decía, en dos vertientes. Los fandangos acompañados y los fandangos libres. Huelva, zona andaluza y donde se ejerce el fandango, podría considerarse una de las regiones más importantes del fandango flamenco y en el tercer capítulo veremos más a detalle su expresión musical.

2.6 El fandango popular en Veracruz

Al retomar el entorno americano, regresamos a la acepción de fandango como fiesta y en México, posterior a la etapa colonial, esta fiesta siguió un desarrollo que fue cobrando distintos regionalismos. Una de las zonas que mantuvo la tradición del fandango fue Veracruz,

específicamente la región del Sotavento. Ricardo Pérez Montfort, otro investigador destacado del son jarocho, establece el carácter intercultural del fandango y lo describe de la siguiente manera:

Seguramente, la mezcla de cuerpos y creencias de esos tres frondísimos ramales de la especie humana, el indígena, el negro y el europeo, fortaleció las expresiones festivas que cada uno traía consigo, logrando un espacio común en los ritos y en las celebraciones que poco a poco fueron estructurando en sus ciclos vitales, después de la violenta confrontación que sufriendo en los siglos XVI y XVII. (Pérez Montfort, 1990)

Montfort considera al fandango como espacio social, generador de identidad y, al igual que García de León, hacen hincapié en el carácter fundamentalmente interracial que lo compone. Esta mixtura que surge de la dinámica colonial, persiste en tiempos posteriores, aunque se irán determinando características de cada región. Lo que García de León describe como una cultura musical *pancaribeña*, con el tiempo se transformará en regionalismos. Dice lo siguiente sobre la transformación histórica de la música en México:

Precisamente, estas adaptaciones continuas que se fueron dando en los últimos siglos, adquirieron, cada vez más, características regionales que se convirtieron luego en *provincias folclóricas*, en la medida en que la conformación de las regiones económicas implicaba también la búsqueda de espacios propios de expresión cultural [...] Pero ya para finales del siglo XVIII, las regiones fueron adquiriendo poco a poco su propia identidad y hubo un gran proceso de popularización de la música y las danzas, de separación contextual a todos los niveles. (García de León, 2006)

En Veracruz, específicamente, estos regionalismos estarán fuertemente influenciados por las vías económico-marítimas que se ejercieron durante la Colonia - siendo el puerto de Veracruz la entrada principal al país para dicho recorrido económico. Veracruz mantendrá prácticas musicales que se remiten al periodo colonial, mientras que en otras regiones del país, la cultura musical llevará a cabo transformaciones que se alejan de las prácticas coloniales. García de León dice lo siguiente:

El territorio social y lúdico de la fiesta del fandango, que persiste hasta hoy en varios entornos del centro y sur de Veracruz, constituye precisamente un ejemplo de la fijación de ciertas prácticas culturales en el sentido de la larga duración, de la maduración de una identidad regional. Esta fiesta -el fandango de tarima-, y el género del son jarocho, se fueron afirmando como distintivos sólo hasta las postrimerías del mundo colonial, recreando sus propias improvisaciones, sus particularidades y abriéndose espacios entre lo profano. (García de León, 2006)

El discurso de la historia de la música en México incorpora el concepto de sincretismos, encuentros entre culturas, y géneros híbridos, y el fandango no será una excepción. En la música, los

ingredientes de dicho sincretismo pueden ser complejos por no siempre tener los registros para poderlo comprobar. Los especialistas determinan que el fandango lleva raíces negras, indígenas, y andaluces, pero, nuevamente estamos ante la falta de ejemplos claros, evidencias, que puedan sostener lo dicho.

El siglo XIX aunque tendrá amplias referencias de encuentros *fandangueros*, de su conservación al margen del desarrollo musical urbano, no se puede decir con claridad qué música en específico se está tocando. García de León en su libro *Fandango*, presenta varios recuentos de las visitas fandangos por parte de viajeros. El romanticismo del siglo XIX atrajo visitantes europeos, muchos de los cuales registraban lo que observaban en su recorrido. Sin embargo, al igual que el baile de candil andaluz, los fandangos jarocho del siglo XIX los tenemos registrados sólo a través de descripciones, y con poca referencia musical concreta.

En cuanto a la terminología que circunda el concepto “jarocho”, se ha analizado como un término que se consideraba en un inicio despectivo, haciendo referencia a una cualidad campesina, pero esto fue cambiando con el tiempo y en la actualidad se entiende como jarocho, perteneciente a la cultura de Veracruz. El concepto de jarocho como lo campesino y la fiesta del fandango jarocho como parte de la cultura campesina se puede notar en lo que define Pérez Montfort al decir:

Hacia la segunda mitad del siglo XIX las descripciones de los jarocho insistieron en que se trataba de tipos populares cuyos orígenes raciales contenían, antes que nada, vertientes indias y negras. La diferencia entre “veracruzanos” y “jarocho” fue particularmente clara en las crónicas costumbristas [...] los escritores referían a los “veracruzanos” como aquellos que tenían sangre europea y a los “jarocho” como aquellos que eran mezcla de indio con negro, quizá con alguna “pintita” de blanco (Pérez Montfort, 1997)

La primera mitad del siglo XX, con dos presidentes de origen veracruzano (Adolfo Ruiz Cortínez y Miguel Alemán) y un interés por promover el folclore bajo una empresa nacionalista, traerá grandes cambios para la música de Veracruz. García de León describe la transición del fandango en el siglo XX de la siguiente manera:

...el fervor nacionalista del cardenismo, la expansión de la vida urbana -la entronización de la ciudad del desarrollo estabilizador con sus nuevas clases medias y acomodadas-, permitirá la profesionalización de algunos grupos musicales que se quedan a vivir en la capital. Es entonces cuando el nuevo folclore urbanizado se separará de la fiesta campirana y se sumergirá en el acompañamiento de comidas, banquetes y actividades políticas. La campaña presidencial de Miguel Alemán, en 1946, se hará al son de *La bamba* [...] En los medios y el espectáculo, una camada de nuevos músicos, que poco tienen que ver como generación con los fandangos campiranos, va a ir introduciendo nuevas influencias y ritmos, y algunos destacarán incluso por su genio y musicalidad. (García de León, 2002)

Vemos entonces que los sones del fandango se popularizan, se transforman para el consumo nacional. Pero, en las poblaciones alejadas de los efectos de la urbanización, la fiesta del fandango estará ejerciendo el son y sus fandangos sin estos cambios. Según Pérez Montfort, para entender el desarrollo del son jarocho y de los fandangos en la segunda mitad del siglo XX es necesario tomar en cuenta desarrollo político-económico de la región (Pérez Montfort, 1997). En palabras de Rafael Figueroa, especialista del fandango jarocho, el olvido del son tenía fuertes influencias sociales:

...en las comunidades rurales o ciudades pequeñas del Sotavento, las condiciones sociales que habían permitido la aparición del género habían ido cambiando tanto que ponían en peligro la continuidad cultural de prácticas como el son jarocho: ya no se realizaban fandangos, los ejecutantes del género no eran bien vistos por una sociedad que debía enfocar sus ojos hacia “lo moderno” con el resultado de que los jóvenes ya no veían con buenos ojos aprender esta música que apuntaba hacia el pasado. (Figueroa, 2015)

Las primeras grabaciones de campo que registran el fandango jarocho datan de los años sesenta. En estas fuentes se recolecta una tradición que estaba en vías de desaparecer y son producto de un interés que se desenvolvería durante las últimas décadas del siglo. Surgirá lo que se llamará el “movimiento jaranero”, en palabras de Figueroa

Para la década de los años setenta la reivindicación vino de manos de lo que fue poco a poco conociéndose como movimiento jaranero, el cual todavía mucho antes de llamarse así, se comenzó a forjar desde muchos puntos de vista diferentes, variedad de elementos que fueron conjuntándose para lograr dar forma a este impulso ciudadano de renovación de la música popular y folclórica del Sotavento.

Este movimiento reunió generaciones de músicos y despertó un gran interés en las generaciones más jóvenes. Otro punto importante se da con el comienzo de los Encuentros de jaraneros, que se llevan a cabo en Tlacotalpan, desde finales de los años setenta. El interés, aunado a apoyos de gobierno llevarán al fandango jarocho a una nueva etapa. Actualmente las secuelas de este movimiento se ven en la presencia de fandangueros en muchas partes del país, al igual que fuera de México. El interés se nota en los estudios académicos, en la investigación y trabajo de campo y también a través de las nuevas agrupaciones de músicos del son jarocho.

3. Análisis del fandango en Hispanoamérica

3.1 Análisis de fandangos de la primera mitad del siglo XVIII

3.1.1 Justificación y contexto de las obras

Según Craig y Astrid Russell (1982): “Una de las fuentes más importantes de música para la guitarra barroca española es la antología *Libro de diferentes cifras de guitarra escojidas de los mejores autores...*”; y es también la fuente más antigua en donde se han localizado tres fandangos distintos. Esta colección de piezas, por su importancia para esclarecer el panorama musical que comprende la transición del siglo XVII al XVIII, ha sido ampliamente investigada. En cuanto a la procedencia de las piezas registradas, se han encontrado referencias, copias y citas de publicaciones anteriores. Craig y Astrid Russell lo establecen de la siguiente manera:

Con la excepción de varias piezas por Francesco Corbetta y otras que se encuentran en el *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (Madrid, 1714) de Santiago de Murcia, la mayor parte del manuscrito se basa en la Instrucción de música sobre la guitarra española (Zaragoza, 1674 y 1697) de Gaspar Sanz. (Russell, 1982)

Ya que no tenemos muchas noticias de un fandango previo al inicio del siglo XVIII también podemos decir que, en el contexto de las danzas barrocas, el fandango será una “novedad” que encontrará su mayor auge a lo largo del siglo XVIII.

En cuanto a los primeros fandangos registrados, todos los investigadores coinciden en que la primera fuente del género se encuentra en el *Libro de diferentes cifras...* Por esta razón podemos constatar que no se han localizado fandangos en obras anteriores. Asimismo, es posible verificar que el fandango seguramente se ejercía en el siglo XVII ya que el manuscrito proporciona el cifrado para piezas que ya circulaban en su momento y por su popularidad se ganaban un lugar en el libro. (Como anexo, adjunto el índice del manuscrito para que el lector tenga una visión global de lo que representa el libro).

La segunda fuente localizada del fandango pertenece a la primera mitad del siglo XVIII y se ubica en el llamado *Códice Saldivar No. 4*; su autor es Santiago de Murcia. Esta fuente, hallada en México, llegó ahí como copia del libro original y seguramente por medio de intercambios económicos entre los dos continentes. Santiago de Murcia fue maestro de guitarra de la reina

española María Luisa de Saboya, dentro de la corte borbónica de Felipe V. Contrario a lo que se pensaba anteriormente, es probable que Murcia nunca salió de Madrid.

Las piezas que aparecen tanto en el *Libro de diferentes cifras...* como en el *Códice Saldívar* fueron creadas para el consumo de una sociedad selecta, lejos de un ambiente popular. Sin embargo, ambas contienen danzas cuyo origen proviene de un ambiente popular, como es el caso del fandango. El *Libro de diferentes cifras...* al ser una reducción, o una suerte de “guía” más que una partitura, puede tener un mayor acercamiento a lo que fue el fandango popular, aquel que se escuchaba en las festividades locales. Pero no podemos afirmar que esta fuente nos ofrezca el fandango *auténtico*, porque es sólo una transcripción, una referencia ó interpretación de un género popular. El fandango del *Códice Saldívar* presenta lo que podemos llamar una “estilización” del género y en él vemos elementos populares del fandango inmersos en un lenguaje musical formal. En conclusión, estos dos ejemplos sí nos ofrecen ciertas características musicales que podemos determinar como provenientes del fandango popular, pero no podemos olvidar que también son fuentes que se alejan del contexto en el cual surge el género y representan una apropiación más que una transcripción.

3.1.2 Análisis

A continuación reviso los tres fandangos que aparecen en el *Libro de diferentes cifras* y el fandango que aparece en el *Códice Saldívar*. En el *Libro de diferentes cifras...*, cada uno de los fandangos aparece en diferentes secciones del libro (Ver anexo). Los tres fandangos son piezas cortas y tienen entre ocho y doce compases cada uno.

En primer lugar, está el fandango del *Libro de diferentes cifras...* que aparece en la página 103 del manuscrito, consta de once compases y está anotado para tocarse en forma de rasgueo. La pieza está en Re menor y en tiempo ternario que en la transcripción aparece como 6/8. Se notará en el manuscrito que aparecen señalamientos de rasgueo y equivalen a un mismo sistema: dos rasgueos hacia abajo y uno hacia arriba, sucesivamente, por cada grupo de tres corcheas.

El esquema armónico se caracteriza por una alternancia entre el primer y quinto grados, cambiando en cada compás, iniciando con el primer grado - la alternancia se suspende en el sexto compás en dónde pasa al tercer grado durante dos compases. Esta vuelta por el relativo mayor es importante como punto de comparación hacia fandangos posteriores. Hacia el final, el compás ocho pasa al cuarto grado, para resolver los últimos compases en la cadencia: VI-V-I. La pieza es tonal y el último compás resuelve en la tónica. Se mantiene el patrón rítmico mencionado a lo largo de la pieza.

La transcripción⁶ del manuscrito muestra la secuencia armónica mencionada:



Ejemplo 3.1, 'Fandango', *Libro de diferentes cifras...* M/811, folio 103.

El segundo fandango que aparece en el manuscrito, páginas 112-113, presenta un estilo punteado que resulta muy ventajoso para complementar la información obtenida del primer fandango. Nuevamente, se trata de una pieza corta, de siete compases. Se notará en la transcripción que hay dos versiones, o dos formas en que se puede interpretar la pieza.

La armonía del segundo fandango no dista mucho del primero; coinciden las siguientes características: la tonalidad en Re menor y la alternancia entre tónica y dominante que inicia en el primer grado. El tercer compás, que pasa al IV grado, presenta una sonoridad frigia con el descenso de las corcheas. En este caso no hay vuelta al relativo mayor y sólo se apuntala la alternancia tónica-dominante.

⁶ Todas las transcripciones de los fandangos del *Libro de diferentes cifras...* se han logrado a través de la amable ayuda del Dr. Gerardo Arriaga

En la primera versión, la alternancia entre tónica y dominante continúa hasta llegar al último compás, mientras que en la segunda versión, los últimos compases presentan la siguiente progresión: I-V-VI. Una cadencia rota que sugiere la repetición de la obra *da capo*.

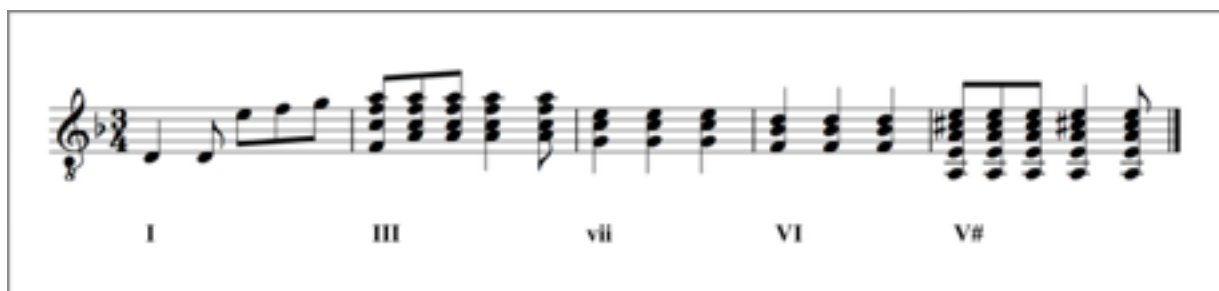
Lo modal aparece y evoca un poco el modo frigio en la parte melódica a través de las bajadas de lo punteado. Este fandango recuerda más a los fandangos del siglo XVIII a través del uso de armonías sencillas y sobretodo por las figuras musicales de corcheas en terceras. Véase, por ejemplo, los compases 4-6 en donde la melodía evoca la sonoridad frigia. La pieza se queda en una estructura tonal y resuelve V-I.

The image displays a musical score for a piece titled 'Fandango'. The score is written in 8/8 time and consists of three systems of music. Each system includes a melodic line on a treble clef staff and a corresponding Roman numeral harmonization below it. The first system has five measures, with the last measure containing a double bar line. The second system has two measures, with the last measure containing a double bar line. The third system has six measures, with the last measure containing a double bar line. The harmonization for the first system is: I, V#, IV, V#, I, V, I. The harmonization for the second system is: V, I. The harmonization for the third system is: I, V, I, V, I, V, VI. The score is labeled with (1), (2), and (3) above the first, second, and third measures of the first system, respectively.

Ejemplo 3.2, 'Fandango', *Libro de diferentes cifras...* M/811, folios 112-113.

El tercer fandango, llamado *Fandango indiano*, es el más corto de los tres y consta de seis compases, aparece en la página 140 del manuscrito. Este fandango, también en Re menor, inicia en el primer grado y al siguiente compás pasa al tercero, por lo tanto no repite la alternancia entre tónica y dominante. Lleva a cabo la siguiente progresión: I-III-vii-VI-V. Se observa que el tercer compás muestra una llegada frigia y el último compás termina en el modo frigio en La.

Este fandango presenta una combinación entre el estilo rasgueado y estilo punteado. También podemos notar que no presenta mayores diferencias entre los otros dos fandangos y así, aunque tenga el calificativo que lo diferencia de los otros dos, fácilmente se pueden agrupar bajo una misma categoría. En cuanto a ritmo, este fandango también muestra una hemiolia en los compases 3-4, elemento que aparece constantemente en los sones jarochos. La progresión armónica que presenta vuelve a resaltar una sonoridad frigia:



Ejemplo 3.3, 'Fandango', *Libro de diferentes cifras...* M/811, folio 140.

De todo lo anterior, se desprende que los tres fandangos ofrecen una visión global de la caracterización de este tipo de piezas en el momento de su creación durante el inicio del siglo XVIII. Este carácter tiene sobre todo los elementos principales de: tonalidad (Re menor); rítmica (tiempo ternario); progresión armónica que altera tónica y dominante; vuelta al relativo mayor; y una presencia de la sonoridad frigia.

El *Códice Saldivar No.4* de Santiago de Murcia, en donde aparece un fandango, lleva la fecha de 1732, y se encuentra en el mismo contexto histórico-cultural que los fandangos del *Libro de diferentes cifras*. Algunas de las piezas que aparecen en el *Libro de diferentes cifras* se encuentran en el *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (1714) del propio Santiago de Murcia (Russell, 1982). Por lo tanto, podemos hablar de un conocimiento en común de los usos y características de las danzas barrocas de este momento y un entendimiento compartido en cuanto a lo que caracteriza al fandango. El análisis a continuación presentará algunos de estos elementos destacados.

En primer lugar, es importante mencionar la diferencia principal entre esta obra y los fandangos anteriores. El *Fandango* de Murcia, aunque se presta a ejecuciones con cierto grado de improvisación por el estilo al que pertenece, comprende una pieza fija, hecha para ser ejecutada y

escuchada de principio a fin. Este fandango no está contemplado para acompañar una danza, en principio, y se inserta en un lenguaje y esquema de la música formal. Este fandango aparece casi treinta años después de la publicación del *Libro de diferentes cifras*, y, pesar de ello, encontramos similitudes con las cuales podemos establecer rasgos particulares del fandango.

El *Fandango*⁷, en tiempo ternario y tonalidad de Re menor, inicia con un color frigio, presente, por ejemplo, en las bajadas que inician en el tercer y séptimo compases (Re-Do-Si-La). Armónicamente, la pieza lleva a cabo a la alternancia entre primer y quinto grados. A lo largo de la pieza, el color frigio es constante, por lo tanto se sugiere modal, pero la alternancia entre tónica y dominante mantiene la pieza bajo un esquema tonal. La pieza desarrolla algunos motivos melódicos, como el que se ubica entre los compases 53 y 57 en donde notamos que se subraya este color frigio a través de la bajada de corcheas:



Ejemplo 3.4, 'Fandango', *Códice Saldivar No. 4*, Santiago de Murcia, cc. 52-54, (transcripción C. Russell, 1995)

Igualmente, para finalizar la pieza, el color modal se refuerza en la doble llegada frigia que se nota en los compases 73-74:



Ejemplo 3.5, 'Fandango', *Códice Saldivar No. 4*, Santiago de Murcia, cc. 73-74, (transcripción C. Russell, 1995)

⁷ Se adjunta como anexo la partitura completa, transcripción de Craig Russell

El *Fandango* de Murcia busca resaltar las características principales de la danza, aunque se encuentren insertadas en un contexto musical formal. Podemos hablar de elementos modales que se desarrollan bajo un esquema tonal. Así, vemos presentes muchos de los elementos que ya hemos visto anteriormente, pero en este caso con un mayor desarrollo melódico. Se apuntala constantemente la sonoridad frigia y prácticamente toda la pieza mantiene el *ostinato armónico* de la alternancia entre tónica y dominante. El *Fandango indiano*, el que muestra la mayor presencia de sonoridad frigia resalta por la manera que termina en el modo frigio en La. En cambio, el *Fandango* de Murcia no es así, porque termina en la tónica, y también refuerza la tonalidad de Re menor a lo largo de toda la pieza.

El propósito del análisis anterior es buscar cuáles son las características que definieron al fandango con las fuentes más tempranas que existen. Al llevar a cabo este objetivo, vemos que, en efecto, hay una serie de elementos que aparecen constantemente y podemos hablar de una concepción determinada del fandango en las mentes de compositores y consumidores del fandango en el siglo XVIII. Esto se refuerza al recordar los elementos musicales que se mencionaron en el Capítulo dos, en donde las obras revisadas de Scarlatti, Soler, Mozart y Boccherini también demuestran las características principales mencionadas en el párrafo anterior.

Sí hay, por lo tanto, un fandango que se ejerce entre las cortes y sociedades privilegiadas que comparten una misma definición. Éste fandango tendrá algunos elementos que provienen de lo popular, sin duda, pero es también cierto que nunca sabremos de manera definitiva cómo sonó aquel fandango que viajaba de puerto en puerto, atravesando el Atlántico.

3.2 Análisis de los fandangos en Andalucía

3.2.1 Justificación y contexto de las obras seleccionadas

Se ha establecido lo que es posible determinar como un fandango en sus primeras expresiones, durante el siglo XVIII. A continuación se analizarán, primero, los fandangos flamencos y luego el *Fandanguito* jarocho, para hacer una comparación. Si se recuerda, en un inicio establezco la intención de buscar rasgos en común entre diferentes expresiones del fandango vigentes hoy en día. Una primera aproximación para lograrlo se lleva a cabo en esta investigación al abordar la

comparación con los primeros fandangos registrados en el siglo XVIII. Queda, para futuras investigaciones, lograr comparaciones que incluyan un mayor número de fandangos (por ejemplo, aquellos que se desarrollan durante el siglo XIX, posterior al tiempo de la Colonia, tanto en México como en España). Los parámetros de la presente investigación no abarcan una tarea tan amplia y por ello he decidido concentrarme en las comparaciones mencionadas.

Evidentemente, con dos siglos de distancia, no pretendo declarar que alguno de los ejemplos contemporáneos tenga una línea directa hacia los primeros fandangos, que se pueda comprobar que alguno de los temas aquí analizados, es el afortunado heredero del fandango dieciochesco, por decirlo así. Sería absurdo y difícil de sostener. Lo que pretendo con este análisis es marcar tendencias, señalar elementos comunes y diversos entre los fandangos seleccionados. Se verá a continuación, una serie de elementos que espero logre la tarea de despertar el interés de futuros trabajos.

El punto de partida del análisis se ubica en la concepción actual del fandango flamenco establecido por los investigadores contemporáneos. A través de una revisión de fandangos registrados desde los inicios del siglo XX, se demuestra una gran variedad de interpretaciones del fandango flamenco. Es, sobre todo, la interpretación del cantaor y el toque, así como la variedad en coplas, lo que diferencia la gran cantidad de fandangos registrados. Se observa también una amplia variedad de fandangos pertenecientes a distintas regiones de Andalucía. Pareciera que cada poblado pregonara su propio fandango. Sin embargo, para alivio de la que suscribe, hay una estructura común en la gran mayoría de los fandangos y para fines de la investigación es en esta estructura básica en la que se concentrará el análisis.

En cuanto al fandango como palo flamenco, también se ha mencionado el discurso de la flamencología que considera al fandango como uno de los palos originarios, generador principal de los demás palos. Con una revisión en cuanto a la temática y notar la diversidad de posturas y prácticamente nula justificación musical, este tema queda fuera de la investigación presente.

Lola Fernández, en su libro *Teoría musical del flamenco* - una publicación reciente que busca aclarar confusiones teóricas a través de una descripción musical detallada - dice lo siguiente sobre los fandangos:

...se clasifican, por un lado, los fandangos de Huelva como grupo característico de cuya evolución y desplazamiento geográfico han surgido los demás y por otro, los naturales o Personales, que son el resultado de creaciones individuales (Fernández, 2004)

El presente análisis se concentra en fandangos pertenecientes a la región de Huelva por razones que se describen a continuación. La mayor parte de los investigadores consultados consideran al fandango de Huelva como el fandango representativo. Sin ser una justificación académica, como dato socio-histórico es importante mencionar que el conocimiento popular de los fandangos flamencos atribuye a Huelva, específicamente a la población de Alosno, la cuna del fandango. Igualmente, Paco Toronjo, uno de los portavoces del fandango, es también originario de ahí, como lo son muchos más *cantaos* que se especializan en el fandango.

Para Faustino Núñez, cuando se remite a la división del fandango entre los que llevan compás fijo en donde incluye los fandangos de Huelva y los que llevan compás libre, establece que “...dentro de lo que puede definirse como fandangos arraigados en el folclore, destacan los de Huelva, que han tenido en Dolores, “la Parrala”, y en los hermanos Toronjo su máximo exponente” (Núñez, 1999). Por otro lado, Guillermo Castro Buendía habla de dos zonas principales del desarrollo del fandango: Huelva y Málaga (Castro Buendía, 2010). Por último, Lola Fernández define al fandango de Huelva de la siguiente manera: “Los fandangos de Huelva son los más representativos de la familia rítmica de palos ternarios” (Fernández, 2004).

3.2.2 Análisis

A continuación se presentan las posturas de los investigadores antes mencionados sobre la estructura musical del fandango flamenco. Posteriormente se reflejan estos elementos con el análisis de una selección de fandangos.

Entre las características armónicas principales, comunes a todos fandangos, Lola Fernández establece como punto principal “...la alternancia del estribillo instrumental en modo flamenco [y] la copla cuyo modo corresponde normalmente al modo (mayor) del VI grado del modo flamenco del estribillo.” A esta alternancia entre el estribillo (o la sección instrumental) y la copla se le llama bimodalidad. La bimodalidad en el flamenco tiene una connotación específica y cabe incluir una

definición: “El término bimodalidad se usa en flamenco referido normalmente a la sucesión de modo flamenco/ modo mayor que se da en los cantes de la familia de los Fandangos y de los Cantes de Levante” (Fernández, 2004). Para entender lo anterior, la autora define modo flamenco como “... el modo frigio armonizado cuyo acorde de tónica está mayorizado...” (Fernández, 2004).

Faustino Núñez describe la estructura armónica de manera similar. Él llama al estribillo “ritornelo” y menciona que es modal y que utiliza la cadencia andaluza (que podemos entender como el uso de la escala frigia); y por otro lado, establece que la copla se canta en tonalidad mayor. Por último, Castro Buendía describe la estructura del fandango de la siguiente manera: “... todas las formas presentan un estribillo o ritornelo instrumental que se interpreta antes de la copla y entre copla y copla [...] uno de los planteamientos de análisis armónico podría ser considerar el ritornelo en una tonalidad (Mi frigio flamenco) y la copla en otra (Do mayor), donde al finalizar el último tercio se modula de nuevo a la tonalidad frigia” (Castro Buendía, 2010). Podemos concluir que, en cuanto a armonía, la estructura principal es la alternancia entre una sonoridad frigia en la sección instrumental (ritornelo o estribillo) y el cambio, en la copla consiguiente, a la tonalidad mayor.

Ahora bien, en cuanto al cante flamenco, su carácter principalmente melismático lo rinde fuera de un análisis formal aunque sí es posible analizar su tendencia modal. Por ejemplo, Castro Buendía lo determina el canto de la siguiente forma:”... vemos que las melodías están construidas en base a un modo de Mi, con clara tendencia a la resolución descendente desde el IV grado hacia el I. Sin embargo , por los acordes utilizados para su armonización, la tonalidad general que se percibe es la de Do mayor” (Castro Buendía, 2010).

El autor menciona otro punto importante en cuanto al canto. Hay una discrepancia entre la dirección melódica del cantaor y lo que armónicamente se establece con el toque de la guitarra. Como sucede en muchas situaciones de análisis musical que no entra dentro de la estructura formal, en el caso del fandango flamenco, podemos hablar de una tonalidad mayor presente en lo que establece la progresión de la guitarra, pero el cante no se adscribe a ello.

Otro rasgo distintivo del fandango se refiere a su rítmica y tanto Fernández como Castro Buendía lo delimitan. El compás ternario lo mantiene la rítmica, pero a nivel armónico, los cambios son binarios. En palabras de Castro Buendía (2010) la contradicción entre la rítmica y la armonía se hacen visibles a través de las acentuaciones rítmicas. El autor describe cómo los diferentes

elementos que determinan el ritmo, como son el golpe de pie, la guitarra, las palmas o castañuelas, mantienen una estructura ternaria mientras que los cambios armónicos se establecen con una acentuación binaria.

A partir de los parámetros revisados, se han establecido las características principales del fandango flamenco a nivel estructural, armónico, melódico, rítmico y literario. A continuación revisamos el conjunto de ejemplos para establecer de manera individual lo establecido a nivel teórico.

Los ejemplos que se han revisado son los siguientes:

Ejemplo 1: *Merece ser condenado*, Álvaro de la Isla y Paco de Lucía (Fandango campero)

Ejemplo 2: *Llorando me lo pedía*, Camarón de la Isla

Ejemplo 3: *Por ver si me aborrecía*, Hermanos Toronjo (Fandango de Alosno)

El fandango *Merece ser condenado*⁸, empieza con el estribillo en la dominante con séptima de Mi mayor que lleva a la tónica al entrar la copla. Aquí vemos una simbiosis entre el modalismo y la tonalidad, como se ha visto antes. Se percibe una lógica de Mi mayor en cuanto a la armonía pero está por encima el carácter melismático de la melodía vocal. Lo que más pesa en el fandango es su coloración frigia, con el constante uso de la bajada frigia hacia la tónica mayorizada en la guitarra. Como lo muestra la partitura, la estructura armónica de la copla lleva a cabo los siguientes cambios: V7-I-V7-IV-V-I, terminando en una llegada frigia en los compases 22-23.

La estructura del fandango lleva tres coplas distintas intercaladas con las secciones instrumentales, o estribillos, que se divide en las *falsetas* de la guitarra y las *llamadas* que indican la entrada del cante. La rítmica, mantiene la forma antes indicada en donde el compás ternario no responde a los cambios armónicos binarios.

⁸ Ver partitura del cante en Anexos...

El segundo ejemplo, *Llorando me lo pedía*, interpretado por Camarón de la Isla y Paco de Lucía es un ejemplo de un fandango de Huelva con todas las características principales que le corresponden. El fandango se inicia en un primer grado del modo menor y con la cadencia andaluza que acentúa la coloración frigia. Al entrar la copla, modula a mayor. La melodía mantiene una cualidad no temperada. También mantendrán la estructura de tres coplas intercaladas por las secciones instrumentales. Ciertamente, hay variables propias de las interpretaciones, pero la estructura se mantiene y la armonía refleja la misma progresión del fandango anterior.

El tercer ejemplo, interpretado por los hermanos Toronjo, *Por ver si me aborrecía*, mantiene la estructura que hemos visto hasta ahora - tres coplas intercaladas por estribillos con mayor o menor grado de extensión. También está presente el cambio de una primera sección tonal en la tónica y refuerza la sonoridad frigia con una serie de bajadas (La-Sol-Fa-Mi). Inicia el cante y la armonía de la guitarra pasa a la tonalidad mayor y se repite la progresión armónica establecida del fandango: (V7)-I-(V7)-IV-I-(V7)-V-I-IV-I.

3.3 Análisis de el *Fandanguito* dentro del marco de los sones de Veracruz

3.3.1 Justificación y contexto de la obra

El fandango en Veracruz, como hemos visto, se entiende como la fiesta de música, canto y baile, que se celebra por diversos motivos en los tiempos de ocio. Las piezas que se tocan en estas congregaciones sociales se llaman sones y entre los sones, existe uno en particular que se llama *Fandanguito*. La decisión de seleccionar un son que contiene el propio nombre de “fandango” (cuyo uso en diminutivo se considera como señal de aprecio en la cultura mexicana), no es fortuita. Al contener en su propio nombre el término “fandango”, el son parecía indicar que habría una relación más estrecha con el género del fandango. Otra razón que llevó a su selección es el primer verso que comúnmente se canta, el cual pregunta sobre si mismo al decir: “Señores, ¿qué son es este?/ Señores, el fandanguito...”. En un inicio, la selección del *Fandanguito* de entre los demás sones fue un punto de partida para la comparación de los fandangos.

Los sones se dividen en dos grandes rubros: los sones mayores y sones menores - calificativo que denota su tonalidades. Habrá quienes también consideren una tercera categoría que

se denomina sones menoreados (que deambulan entre las dos categorías principales). El *Fandanguito* pertenece a los sones menores - recordando que el fandango en sus primeras expresiones musicales registradas (véase *Libro de diferentes cifras...*) también se establece en tonalidad menor, podemos ofrecer otra razón de su selección. Por otro lado, es importante decir que este son no es uno de los más conocidos, sino lo contrario, es un son que se toca poco en la actualidad, desconocido por la mayoría de los jóvenes que interpretan sones jarocho y en cuanto a las generaciones mayores, en entrevistas me han dicho que pocas veces lo han escuchado o nunca.

Los sones también se clasifican según quienes lo bailan. Existen así “sones de mujeres” y “sones de a montón”. Se conserva una estructura establecida en cuanto al orden de los sones en una noche de fandango y, si el fandango es tradicional, se inicia con un par de sones de mujeres y posteriormente empiezan los sones de a montón o sones de pareja, como también se les conoce. El *Fandanguito* se considera un son de mujeres, es decir que la tarima (el cajón de madera sobre el cual zapatean los participantes) la ocupan las mujeres para bailar. Por tradición, este son también se le ha denominado como “son con bombas” - las “bombas” son coplas que se recitan durante el son. Al declamar las bombas, la música para por completo y uno de los participantes introduce la bomba diciendo: “Bomba para las mujeres/los hombres”, lo cual da pie a la copla. Posteriormente, se retoma la música, continúa una segunda copla cantada, pero, probablemente habrá un segundo momento en donde se introduce una “bomba” - le llaman el “desenfado”. Es así, porque, estas “bombas” muchas veces eran comentarios chuscos o atrevidos hacia la pareja, y la contraparte tenía oportunidad de responder.

Dice García de León lo siguiente sobre el *Fandanguito*: “En el siglo XVIII se le menciona como *fandanguillo bombeao* en Santo Domingo y Puerto Rico, y aún se conserva como *fandanguillo con bombas* en la costa de Veracruz: en estos casos, las *bombas* son coplas recitadas que acompañan a la secuencia musical, allí también llamadas “justicias”. (García de León, 2010)

Los fandangos del estado de Veracruz pertenecen a la cultura del son jarocho. El término “jarocho” se remite a la cultura que se desarrolla en la región llamada Sotavento. Mario Bernal Maza, quien publica uno de los pocos libros de transcripciones del son jarocho, describe los sones con una serie de características que comparten, entre estas características menciona lo siguiente: el son “...está ligado al baile; el ritmo más frecuente es de sesquiáltera; se combinan partes instrumentales con partes cantadas, y se comienza con una introducción instrumental seguida de una

copla; la copla suele ser de 4 a 6 versos octosílabos con rima consonante o asonante; generalmente el grupo musical se integra desde tres a siete personas”. (Bernal Maza, 2009)

La mayoría de los sones están en tiempo ternario, ya sea en 3/4 o 6/8, y pertenecen al cancionero ternario que se menciona en el Capítulo dos. Sobre la armonía, Bernal Maza dice lo siguiente: “Los instrumentos jarocho son contruidos primariamente para el son jarocho mismo que hasta hace poco tiempo se ejecutaba en Do y Sol mayor o en Do, Sol y La menor con la secuencia tónica-subdominante-dominante, sin mayores complicaciones armónicas” (Bernal Maza, 2009). Por otro lado, Ramón Gutiérrez hace un comentario importante para describir los sones:

los sones jarocho se caracterizan, entre otras cosas, por su naturaleza periódica o cíclica, tanto rítmica como armónicamente. Esto resulta evidente al observar que, para acompañar cualquier son del repertorio, la jarana repite, con algunas variaciones mínimas, una misma *vuelta* o secuencia de acordes, acoplada en todo momento a un mismo patrón rítmico básico o *golpe*....(Gutiérrez y García, 2010)

En cuanto a la armonía del *Fandanguito*, los autores Ramón Gutiérrez y Francisco García plantean dos versiones: la secuencia de armónica básica V7-I-IV, y también otro patrón con la siguiente secuencia: V7-i-VII-VI.

En muchos sones se mantienen por lo general inalterables la primera copla y los estribillos, mientras que el canto de las demás coplas no queda sujeto a un orden definido, aunque sí suelen ser más o menos definidas las temáticas adjudicadas a cada son: unos se ciñen a su tema y otros permiten la alternancia de coplas generalmente amorosas en su secuencia interna. Ramón Gutiérrez establece que los sones se tocan de la siguiente manera:

El canto está formado de *copla* y *estribillo*. La copla se compone de cuartetos, algunas quintillas y sextillas, octosílabos, cantada en dos partes en la forma *pregón-respuesta*; el estribillo de pareados decasílabos, o irregulares de 10, 11 ó 12 sílabas, y también se contesta (usualmente con un verso diferentes al primero). (Gutiérrez y García, 2010)

3.3.2 Análisis

Para el análisis del son el *Fandanguito*⁹, inicio con un primer ejemplo del *Compendio de sones jarocho* de Bernal Maza. En esta colección está transcrito un *Fandanguito* en Do menor y tiempo ternario indicado de 6/8. La progresión armónica inicia con un primer grado. La progresión introductoria es: i-V7-III-II-i-IV-V7-I-V-I. Y al terminar la sección introductoria, el son procede con una estructura armónica de alternancia entre el primer y quinto grados que se mantiene a lo largo de toda la pieza, sin cambios al relativo mayor. La partitura muestra la introducción de una copla de dos quintillas y posteriormente una segunda copla que será seguida por una sección instrumental final. La transcripción también ofrece dos sistemas de coplas más.

Los ejemplos musicales que se han revisado para el *Fandanguito* son:

Ejemplo 1: El *Fandanguito*, interpretan Andrés Alfonso y Julián Cruz

Ejemplo 2: El *Fandanguito*, interpreta el Conjunto Tlacotalpan

Ejemplo 3: El *Fandanguito*, interpreta Arcadio Hidalgo

La selección presentada consta de tres ejemplos del *Fandanguito* que representan a las grabaciones más antiguas del son - en los años sesenta se llevaron a cabo las primeras manifestaciones de interés por salvaguardar la tradición del fandango jarocho y así surgen grabaciones de campo.

En el primer ejemplo del *Fandanguito*, interpretado por Andrés Alfonso y Julián Cruz, vemos, como introducción, vemos que se inserta una bajada modal frigia que cae sobre la tónica al entrar la segunda sección como un ostinato melódico que se mantendrá a lo largo de la pieza. Después de la copla, se para la música para la inserción de una “bomba”. Seguidamente se introduce una sección instrumental que llevará a cabo una segunda copla. Vemos presente la alternancia entre tónica y dominante a lo largo de todo el son y también una estructura rítmica

⁹ La partitura se encuentra en los Anexos

repetitiva. Después de la segunda copla, se vuelve a interrumpir la música para la segunda “bomba” - a manera de respuesta al primer desafío.

En esta versión, se encuentra el uso del arpa - dependiendo de la región, el conjunto instrumental varía - no siempre se introduce el arpa, aunque siempre está la jarana (guitarra de ocho cuerdas derivada de la guitarra barroca). Una tercera copla se inserta, y será seguida por una tercera y última bomba. El son termina con una última sección instrumental y la segunda mitad de la copla “A remar...”. El arpa llevará, en un inicio, la melodía y en la sucesión de notas que dan inicio al fandango vemos una secuencia que remite a la sonoridad frigia. La entrada de la copla interrumpe el arpa y se escuchará la repetición constante de la alternancia entre tónica y dominante de las jaranas la cual no cesará durante todo el son.

La melodía, repetida en cada copla, no presenta mayor desarrollo temático y se limita a intervalos cortos. Se verá, en los demás ejemplos, que la línea melódica presentará ciertas variaciones, pero se mantiene un mismo núcleo melódico, introducido al iniciar la primera copla.

El segundo ejemplo del *Fandanguito* que interpreta el Conjunto Tlacotalpan, muestra claramente en sus primeras notas la sonoridad frigia, nuevamente con la primacía sonora del arpa. Al entrar la copla, la instrumentación perderá esta sonoridad y pasará al ostinato armónico entre tónica y dominante y el ritmo cíclico. En cuanto a la estructura, habrá nuevamente una inserción de una bomba después de la primera copla, será seguido por una segunda copla, que, también después de un puente instrumental pasará a la tercera copla. Mientras que la selección de coplas, en este caso la primera coincide con la primera copla del *Fandanguito* anterior, pero la segunda copla difiere. Igualmente, hay una diferencia menor entre la melodía del ejemplo anterior y este.

El tercer ejemplo lo canta Arcadio Hidalgo, uno de los pilares de las antiguas generaciones de fandangueros. Como primer punto de diferencia con los anteriores, se nota un cambio de instrumentación. En el caso de este *Fandanguito*, no hay uso de arpa y es sólo el intérprete y su jarana. La interpretación, de alguna manera reducida, permite ver la estructura principal, o el esqueleto, del son. En él vemos, nuevamente, ese constante cambio entre tónica y dominante y podemos afirmar que uno de los elementos principales del *Fandanguito* es esta alternancia presente a lo largo de la pieza. Al no haber un instrumento que asumiera un elemento melódico (sería el caso del arpa en los ejemplos anteriores), el son empieza con la jarana sobre el quinto grado y comienza seguidamente la alternancia I-V-I que durará 17 compases hasta el inicio de la copla. En los

momentos en donde no hay copla, el rasgueo de la guitarra lleva a cabo figuras rítmicas de mayor complejidad, elemento que no se percibe en los otros dos ejemplos en donde la jarana es instrumento de acompañamiento y el arpa toma el lugar de instrumento melódico

Esta versión no incluye “bombas” y así llevará a cabo la alternancia entre copla y puente instrumental. Habrá tres diferentes coplas dentro del son. Es importante notar que Arcadio mezcla coplas “tradicionales” (que se cantan en otras interpretaciones) con coplas que son de su propia creación. También, esta versión incluye cuatro coplas más que los sones anteriores. Evidentemente hay un interés por expresión personal del cantante, que no se ha ejercido en los dos sones anteriores.

3.3.3 Conclusiones del análisis

¿Qué elementos de comparación podemos notar? De manera esquemática, resumo lo siguiente:

Los elementos en común que mantienen los fandangos del siglo XVIII son:

- 1) Tonalidad en Re menor
- 2) Tónica y dominante que alternan a lo largo de la pieza
- 3) Inflexión al relativo mayor
- 4) Sonoridad frigia - aunque se mantiene estructura tonal
- 5) Ritmo ternario
- 6) Uso de hemiolia

Elementos en común entre los fandangos de Huelva:

- 1) Estribillo en menor (modo frigio mayorizado)
- 2) Vuelta al relativo mayor en la copla (lo que la flamencología denomina como bimodalidad)
- 3) Sonoridad frigia - cadencia andaluza - se mantiene estructura tonal
- 4) Ritmo ternario - cambio armónico binario
- 5) Intercambio de copla y estribillo a lo largo de la pieza
- 6) Melodía melismática que tiende a lo modal

Elementos en común entre las diferentes versiones del *Fandanguito*:

- 1) Tonalidad en menor
- 2) Ritmo ternario
- 3) Tónica y dominante que alternan a lo largo de la pieza
- 4) Intercambio de copla y estribillo a lo largo de la pieza
- 5) Melodía tonal con intervalos reducidos
- 6) Sonoridad frigia presente en elementos melódicos de los ejemplos con arpa

Todas las características de los fandangos del siglo XVIII analizados se repiten en los fandangos posteriores. Hay una clara tendencia hacia el uso de la tonalidad menor en todos los casos, aunque, el fandango flamenco presenta su copla en tonalidad mayor. Mientras que, en los fandangos del siglo XVIII predomina Re menor como tonalidad característica del fandango, no es así en los ejemplos posteriores analizados.

Otro punto importante es la presencia de la alternancia entre tónica y dominante, el *ostinato armónico* que se establece desde los primeros ejemplos del género. Los sones jarochos y específicamente el *Fandanguito* demuestran este mismo uso de alternancia.

La vuelta al relativo mayor en la copla del fandango flamenco recuerda a la inflexión al relativo mayor que se identifica en los primeros fandangos del siglo XVIII. Aunque se ha mencionado la discusión sobre la presencia de la copla en los fandangos iniciales, es posible ver en este elemento armónico una relación o influencia.

Cabe mencionar elementos que todos tienen en común como lo son el ritmo ternario y la sonoridad frigia. En cuanto a la sonoridad frigia, ésta se hace presente de formas diversas (ya sea armónicamente o melódicamente) y en diferente grado de constancia. Mientras que se nota una coloración frigia sólo al inicio de dos de los sones jarochos revisados, la cadencia andaluza se hace presente de manera constante en el fandango flamenco. En cuanto a la hemiolia que se observa en los fandangos del siglo XVIII y que es también una característica del son jarocho, ¿es posible que la combinación del ritmo ternario y cambio armónico binario que presenta el fandango flamenco se pueda caracterizar como hemiolia también?

Las características de los fandangos expuestas, a manera de comparación, se concentran sólo en los elementos puramente musicales, sin considerar el contexto bajo el cual se ejercen. Por lo tanto, las conclusiones anteriores no deben de ser consideradas como una comparación determinante. ¿Es posible que todos los fandangos analizados tengan un origen en común, o se pueda determinar un fandango más próximo a los primeros fandangos del siglo XVIII ? Un análisis que se concentra en los elementos musicales se quedaría corto en responder a esta pregunta. Entonces, ¿qué se logra con este análisis? ¿Cuál es su relevancia? A lo largo de la presente investigación, me vi en la necesidad de llevar a cabo un análisis musical estructural porque las investigaciones que revisaba, en su gran mayoría, no justifican con un trabajo analítico los paralelismos y comparaciones que afirman entre distintos fandangos.

4. Conclusiones

El fandango en la actualidad está vigente tanto en Veracruz como en Andalucía, y las investigaciones académicas sobre los fandangos están a la alza. Es imperante que el discurso académico ofrezca investigaciones que, en primer lugar, disipen errores establecidos por trabajos anteriores, y en segundo, presenten nuevos análisis con una metodología coherente y conclusiones fundamentadas. Bajo los parámetros de un trabajo de fin de máster, he logrado este objetivo.

La investigación confirma una interconexión entre los distintos fandangos expuestos. Es visible tanto a nivel histórico como musical. La interconexión histórica se puede observar con el recorrido establecido en el capítulo dos. Cabe resaltar el intercambio durante la Colonia, momento cuando se ejerce el fandango tanto en España como en las Américas. Este periodo, que atraviesa más de dos siglos lleva en su centro el intercambio cultural y, por ende, el intercambio y creación de formas musicales. Independientemente del origen del fandango, su viaje hacia el otro continente era inevitable. El fandango, en su esencia, es producto de este diálogo, no pertenece más o menos a un lado del Atlántico sino que es fruto del contexto histórico que lo vio nacer.

Esta interconectividad se observa en paralelismos de prácticas musicales, por ejemplo el baile de candil del fandango popular andaluz, recuerda a los fandangos de la Colonia americana que perviven hoy en la estructura de los fandangos jarocho. El fandango flamenco se alejó del formato de lo encuentros del baile del candil, a diferencia del fandango jarocho que apunta hacia el mantenimiento de tradiciones coloniales. Así, el fandango flamenco dista mucho del fandango jarocho en cuanto a su *performance*. Los elementos extramusicales que envuelven al fandango en cada una de sus expresiones provocan una diferenciación notable.

Sin embargo, la comparación de los fandangos a nivel musical, como se ha expuesto en el tercer capítulo, muestra resultados muy interesantes. Las características musicales que definen al fandango del siglo XVIII están presentes tanto en los fandangos flamencos como también en los sones del fandango jarocho. Por lo tanto, aunque vemos que el fandango jarocho y el fandango flamenco son muy diversos en su ejecución, a nivel musical, el discurso se enriquece al mostrar características en común.

Finalmente, después de llevar a cabo un análisis puntual de elementos armónicos, melódicos, de cadencias y de *ostinatos*, he podido confirmar que sí hay hilos en común, sí hay elementos que provienen de un mismo fandango - la música lo confirma. El primer paso necesario fue aclarar, en la medida de lo posible, la génesis del fandango y me parece que he logrado este propósito. El lector encontrará en estas páginas información histórica de fandangos que nunca antes se habían reunido, porque, habrá especialistas del fandango flamenco y especialistas del fandango jarocho, pero la reunión de estos mundos bajo una misma narrativa no la encontré y la tuve que producir.

Una vez construido esto, el segundo paso necesario fue buscar el sustento musicológico de una narración principalmente histórica. Para eso, tome en cuenta los ejemplos musicales antes mencionados y me puse a la labor analítica. Los resultados del análisis no pueden ofrecer conclusiones definitivas sobre el desarrollo del fandango, pero confirman que sí se comparten múltiples elementos e invitan a investigaciones futuras.

Surge una necesidad de investigaciones que incorporen otros puntos de comparación, por ejemplo, tomar en cuenta los fandangos del siglo XIX y ampliar el campo de los fandangos analizados para buscar una narrativa histórica de su transformación, tanto en España como en México. Una investigación con este propósito llevaría a nuevos conocimientos sobre el desarrollo del fandango, pero también sería una aportación a la musicología.

El campo de la musicología hispanoamericana requiere de más investigaciones que profundicen sobre el diálogo musical que se ha ejercido entre los países americanos y España. Las investigaciones de esta índole, que reúnen música con diversas transformaciones, en lugares geográficos distintos, no es una labor fácil y requiere de un rigor metodológico para aportar información. Considero que un trabajo como el presente, es un ejemplo de musicología que balancea una visión histórica con una justificación analítica.

A lo largo de mi trabajo, este balance no es lo usual en el campo de la música hispanoamericana. Hay una necesidad de asumir una parte de la historia de la música que ha recibido poco interés. En la actualidad el frente de la ejecución musical ha tomado con fervor estos encuentros de las músicas intercontinentales. Se tocan jácaras con joropos, fandangos de Murcia con fandangos jarochos, y mucho más. Es evidente que la riqueza musical está ahí, presente, y futuras investigaciones que diseminen y profundicen este conocimiento serán loables.

5. Bibliografía

Anónimo, *Libro de diferentes cifras de guitarra escojidas de los mejores autores*, M/118, Sala Barbieri, Biblioteca Nacional de España.

Barta, Bruno, "Son Jarocho in New York: Jarana and fandango as symbols of a new mexican identity" en en *Música oral del sur*, No. 12, Año 2015, Centro de documentación musical de Andalucía. Recuperado de: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/revistas-mos/musica-oral-del-sur-n12.html> el 18 mayo de 2016.

Behague, Gerard, "Refrections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology" en Bruno Nettl y Philip V. Bohlman, *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991.

Berlanga Fernández, Miguel Angel, "Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales: otra visión de los fandangos", Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2010.

_____, "The Fandangos of Southern Spain in the Context of Other Spanish and American Fandangos" en *Música oral del sur*, No. 12, Año 2015, Centro de documentación musical de Andalucía. Recuperado de: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/revistas-mos/musica-oral-del-sur-n12.html> el 18 mayo de 2016.

Bernal Maza, Guillermo, *Compendio de sones jarocho, Método partituras y canciones*, Fonca, México, 2009.

Bethencourt, Francisco, *Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar*, tesis doctoral, Newcastle University. Recuperado de <https://theses.ncl.ac.uk/dspace/handle/10443/1305> el 5 de mayo de 2016.

Blacking, John, *How musical is man?*, University of Washington Press, Washington, 1973.

Camacho Díaz, Gonzalo, Lénica Reyes Zúñiga, José Miguel Hernández Jaramillo, y Lizette Amalia Alegre González. "Surcando el lado oscuro de la luna: mujeres fandangueras", en *Mujeres en la Nueva España*, por Estela Roselló y Alberto Baena Zapatero (coords.). México: UNAM, [en prensa].

Castro Buendía, Guillermo, *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio, Análisis histórico-musical de su escuela de cante*, Ediciones Carena, Barcelona, 2010.

Cook, Nicolas, et. al., *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Corona Alcalde, Antonio. "The popular Music from Veracruz and the survival of instrumental practices of the Spanish Baroque" en *Ars Musica*, Denver 7, no 2 (Spring 1995): 39-68.

Esses, Maurice, *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, Pentagon Press: Nueva York, 1992.

Etzion, Judith, "The Spanish Fandango- from eighteenth-century "lasciviousness" to nineteenth-century exoticism", *Anuario Musical*: enero, 1993:48, Universidad de Tel Aviv., 1993.

Fernández, Marín, Lola, “La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantos de levante: origen y evolución”, *Revista de Investigación sobre Flamenco: La madrugada*, No.5, Diciembre, Publicaciones Universidad de Murcia: Murcia, 2011.

_____, *Teoría musical del flamenco*, Acordes Concert, Madrid, 2004.

Figuerola, Manuel, “Yo no soy marinero, soy capitán: Usos sociopolíticos contemporáneos del fandango y el son jarocho” en *Música oral del sur*, No. 12, Año 2015, Centro de documentación musical de Andalucía. Recuperado de: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/revistas-mos/musica-oral-del-sur-n12.html> el 11 mayo de 2016.

Gamboa, José Manuel, *Una historia del flamenco*, Espasa Forum Editores, Madrid, 2005.

García Ranz, Francisco y Gutiérrez Hernández, Ramón, *La guitarra de son, Sones por cuatro*, Taller de Gráfica La Hoja, CONACULTA, Morelos, 2010.

García de León Griego, Antonio, *El mar de los deseos: El Caribe hispano musical: Historia y contrapunto*, Mexico City: siglo veintiuno editores, 2002.

_____, *Fandango*, Programa del desarrollo cultural del Sotavento, Mexico, 2006.

Hernández, José Miguel y Reyes, Lénica, “Cádiz como eje vertebrador en España del discurso dialógico musical entre México y Andalucía en la etapa preflamenca” en *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethus*, No.4:14, p. 32-43, Cádiz, 2011.

Katz, Israel, “Fandango”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol 8, 2001

Manuel, Peter, “The Fandango Complex in the Spanish Atlantic: a Panoramic View” en *Música oral del sur*, No. 12, Año 2015, Centro de documentación musical de Andalucía. Recuperado de: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/revistas-mos/musica-oral-del-sur-n12.html> el 2 julio de 2016.

Núñez, Faustino, “Fandango”, en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares ed., Vol. I, SGAE, INAEM, ICCMU: Madrid, 1999.

Pelinski, Ramon, *Invitación a la etnomusicología : quince fragmentos y un tango*, Ediciones Akal, Madrid, 2000.

Pérez Montfort, Ricardo, “Fandango: fiesta y rito”, *Revista de la Universidad de México*, n. 478, pp. 46-49, 1990 Recuperado de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/13274/14512, el 20 de agosto de 2016.

_____, “Lo ‘negro’ en la formación del estereotipo jarocho durante los siglos XIX y XX”, Sotavento, verano de 1997, v. 1, no. 2. Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana, pp. 131-154. Recuperado de <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/8750/1/sotav2-Pag-131-154.pdf> el 5 de agosto de 2016

_____, "Testimonios del son jarocho", Boletín oficial del INAH, Antropología, Núm 66, abril-junio de 2002 Recuperado de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/4993/0> el 30 de julio de 2016.

Reyes, Lénica, *Las malagueñas del siglo XIX en España y México: Historia y sistema musical*, Facultad de Música, Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Autónoma de México, México, 2015 Recuperado de: <http://www.gerinel.org/index.php/en/publicaciones-4/thesis/51-las-malaguenas-del-siglo-xix-en-espana-y-mexico-historia-y-sistema-musical> el 15 de mayo de 2015.

_____, "Musical relationships between Spanish malagueña and fandango in the nineteenth century" en *The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Africans, Indians and Gypsies*. Castle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, forthcoming 2016.

Russell, Craig, *Santiago de Murcia's "Códice Saldivar No. 4": A treasury of guitar music from baroque Mexico*: Vol. I y II, University of Illinois Press: Chicago, 1995.

Russell, Craig y Topp Russell, Astrid , "El arte de recomposición en la música española para la guitarra barroca, Revista de Musicología," Vol. 5, No. 1 (Enero-junio 1982), pp. 5-23. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/20794823?seq=1#page_scan_tab_contents el 10 de agosto de 2016.

Tagg, Philip, *Music and Cultural Theory*. By John Shepherd and Peter Wicke. Cambridge Polity Press, Cambridge, 1997.

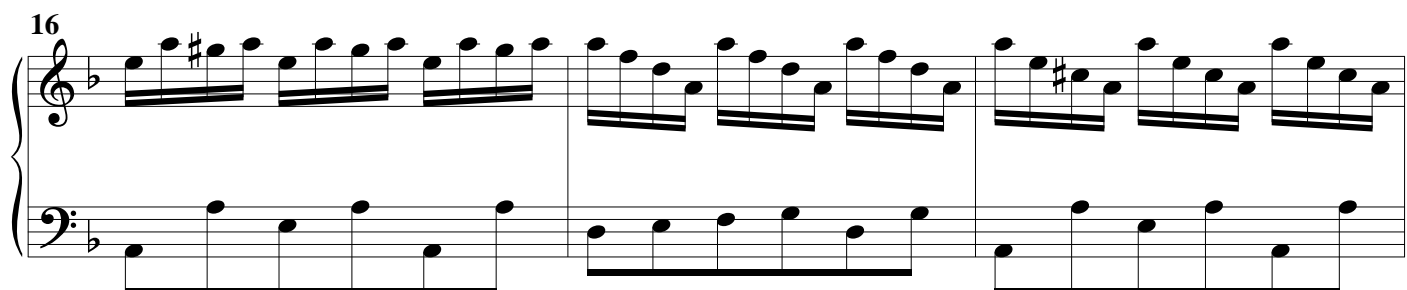
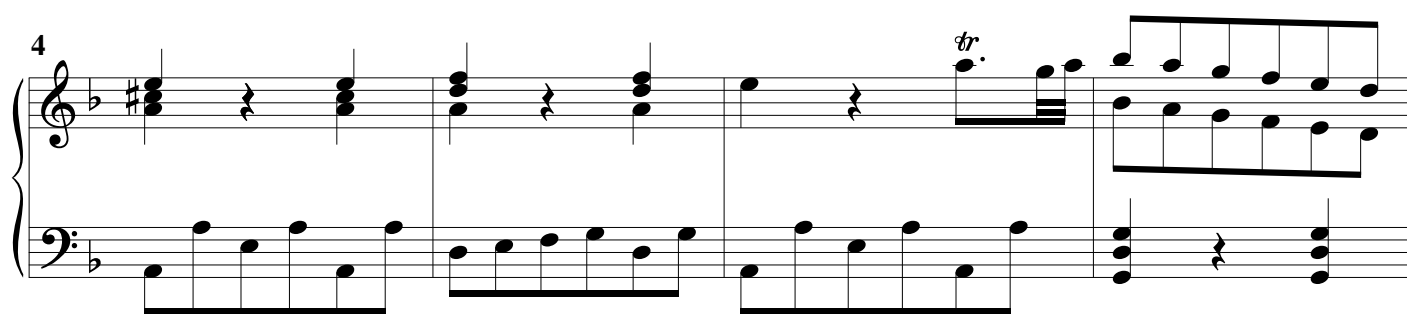
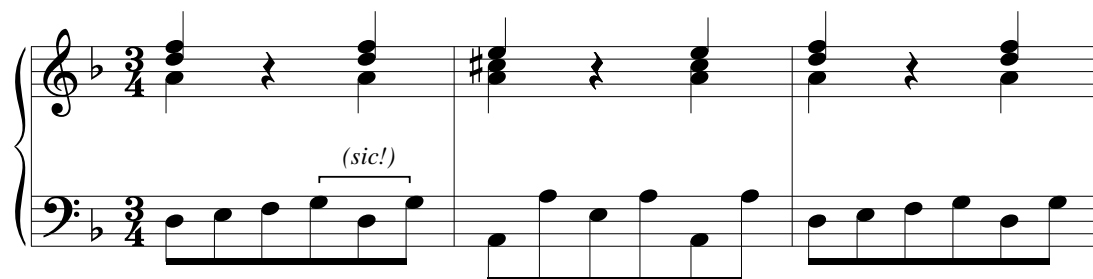
6. Anexos

- 1) *Fandango* de Domenico Scarlatti (?) para clave
- 2) *Fandango* del Padre Antonio Soler para clave
- 3) Fandango del IV acto de Las bodas de Figaro de W. A. Mozart
- 4) Fandango del Quinteto en Re de Luigi Boccherini I
- 5) Índice, *Libro de diferentes cifras...* Manuscrito M/118, BNE
- 6) Fandangos, *Libro de diferentes cifras...* Manuscrito M/118, BNE
- 7) Fandango, Santiago de Murcia, *Códice Saldivar No. 4*, (Russell 1995)
- 8) "Fandanguito", *Compendio de sones jarocho* (Bernal Maza, 2009)
- 9) Fandango *Merece ser condenado* (transcripción elaborada por la Dra. Lola Fernández)
- 10) Listado de disco de ejemplos musicales

" FANDANGO DEL SIG. SCARLATE "

A CURA DI
MAURIZIO MACHELLA

Domenico Scarlatti
1685-1757



19

22

25

28

30

31

34

m.d. (right)

37

40

43

46

49

52

56

59

62

65

Presto

69

73

76

Musical notation for measures 76-78. Treble clef has a key signature change to one sharp (F#) and a series of eighth notes. Bass clef has a single eighth note followed by rests.

79

(I Tempo)

Musical notation for measures 79-81. Measures 79-80 continue the previous pattern. Measure 81 changes to 3/4 time with chords.

82

Musical notation for measures 82-84. Treble clef has chords with a key signature change to two sharps (F#, C#). Bass clef has a steady eighth-note line.

85

Musical notation for measures 85-87. Treble clef has eighth-note lines with a key signature change to one sharp (F#). Bass clef has a steady eighth-note line.

88

Musical notation for measures 88-90. Treble clef has eighth-note lines. Bass clef has a steady eighth-note line.

91

Musical notation for measures 91-94. Treble clef has eighth-note lines with rests. Bass clef has chords with a key signature change to one sharp (F#).

95

98

101

104

108

111

Fandango

Padre Antonio Soler

This musical score is for a piece titled "Fandango" by Padre Antonio Soler. It is written for piano in 3/4 time and consists of 52 measures. The score is presented in a single system with two staves, treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The piece begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure is a whole note chord. The second measure is a whole note chord. The third measure is a whole note chord. The fourth measure is a whole note chord. The fifth measure is a whole note chord. The sixth measure is a whole note chord. The seventh measure is a whole note chord. The eighth measure is a whole note chord. The ninth measure is a whole note chord. The tenth measure is a whole note chord. The eleventh measure is a whole note chord. The twelfth measure is a whole note chord. The thirteenth measure is a whole note chord. The fourteenth measure is a whole note chord. The fifteenth measure is a whole note chord. The sixteenth measure is a whole note chord. The seventeenth measure is a whole note chord. The eighteenth measure is a whole note chord. The nineteenth measure is a whole note chord. The twentieth measure is a whole note chord. The twenty-first measure is a whole note chord. The twenty-second measure is a whole note chord. The twenty-third measure is a whole note chord. The twenty-fourth measure is a whole note chord. The twenty-fifth measure is a whole note chord. The twenty-sixth measure is a whole note chord. The twenty-seventh measure is a whole note chord. The twenty-eighth measure is a whole note chord. The twenty-ninth measure is a whole note chord. The thirtieth measure is a whole note chord. The thirty-first measure is a whole note chord. The thirty-second measure is a whole note chord. The thirty-third measure is a whole note chord. The thirty-fourth measure is a whole note chord. The thirty-fifth measure is a whole note chord. The thirty-sixth measure is a whole note chord. The thirty-seventh measure is a whole note chord. The thirty-eighth measure is a whole note chord. The thirty-ninth measure is a whole note chord. The fortieth measure is a whole note chord. The forty-first measure is a whole note chord. The forty-second measure is a whole note chord. The forty-third measure is a whole note chord. The forty-fourth measure is a whole note chord. The forty-fifth measure is a whole note chord. The forty-sixth measure is a whole note chord. The forty-seventh measure is a whole note chord. The forty-eighth measure is a whole note chord. The forty-ninth measure is a whole note chord. The fiftieth measure is a whole note chord. The fifty-first measure is a whole note chord. The fifty-second measure is a whole note chord.

This musical score is for a piece titled 'Soler - Fandango'. It is written for piano and consists of eight systems of music, each with a treble and bass staff. The score begins at measure 56 and ends at measure 101. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 7/8. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as triplets. There are several dynamic markings, such as 'f' (forte) and 'p' (piano), and articulation marks like slurs and accents. The piece concludes with a final cadence in measure 101.

106

112

117

122

127

132 loco

137

142

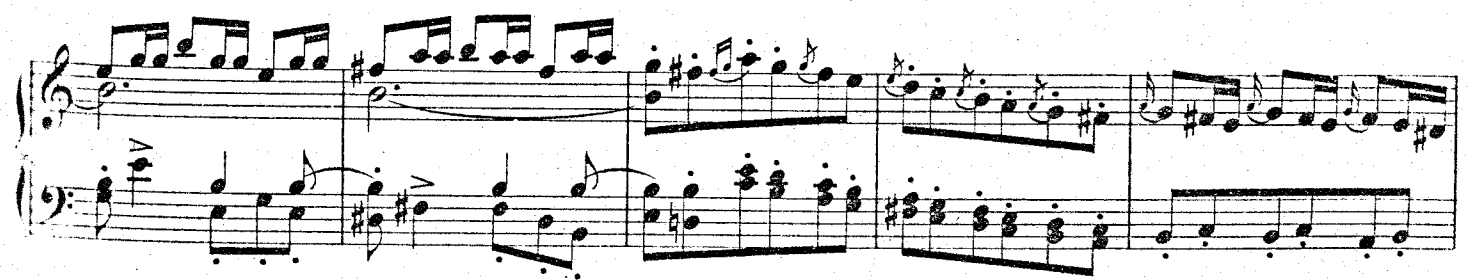
147

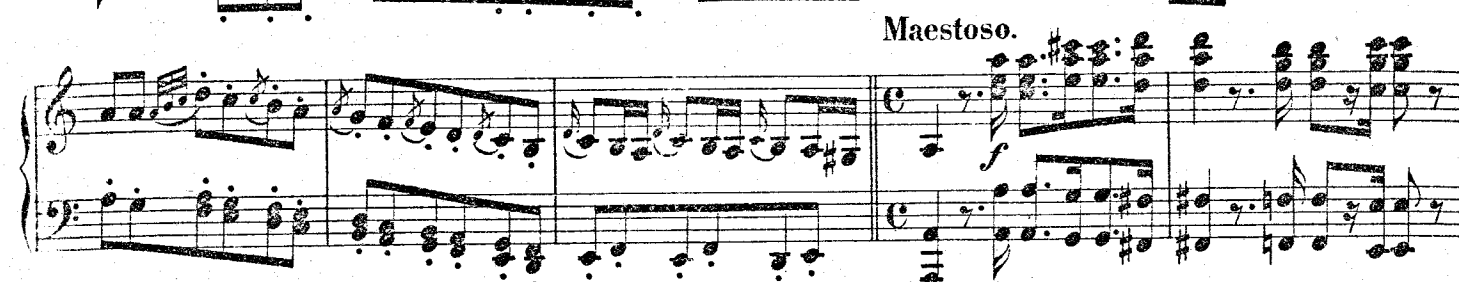
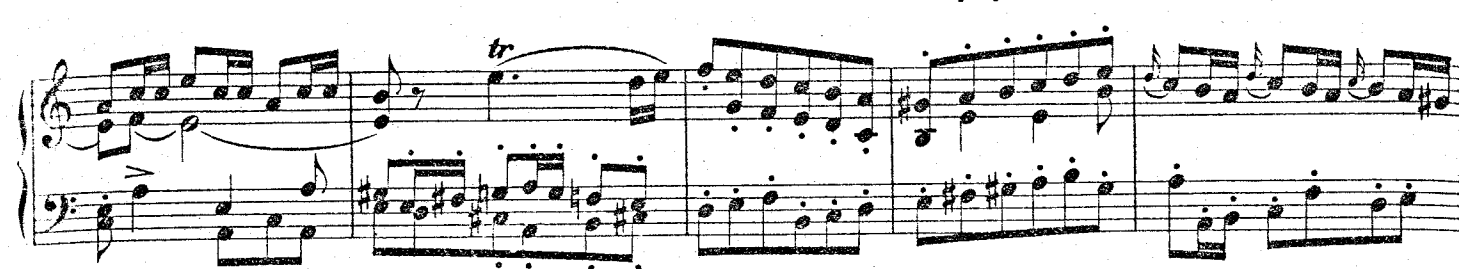
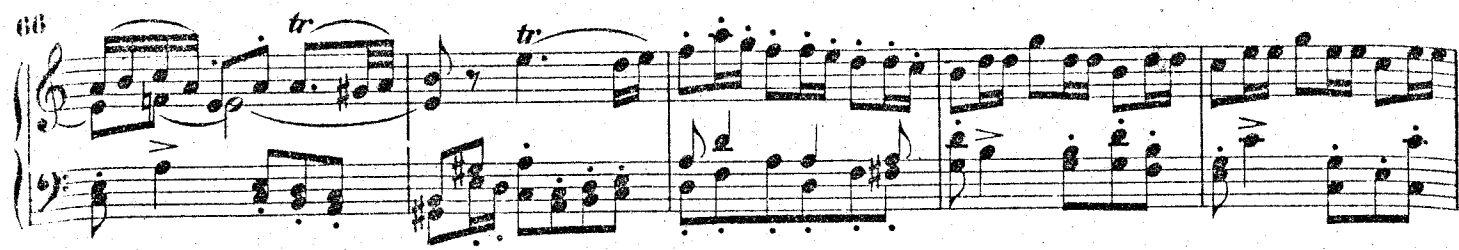
№23. CHOR.

Ihr treuen Geliebten, mit Kränzen geschmückt.
Amanti costanti, seguiti d'amor.

Allegretto.

The musical score is written for a chorus and is in 2/4 time. It begins with a piano (p) dynamic marking. The tempo is marked 'Allegretto'. The score consists of eight systems of staves, each with a treble and bass staff joined by a brace. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with frequent use of slurs and ties. The key signature has one sharp (F#). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

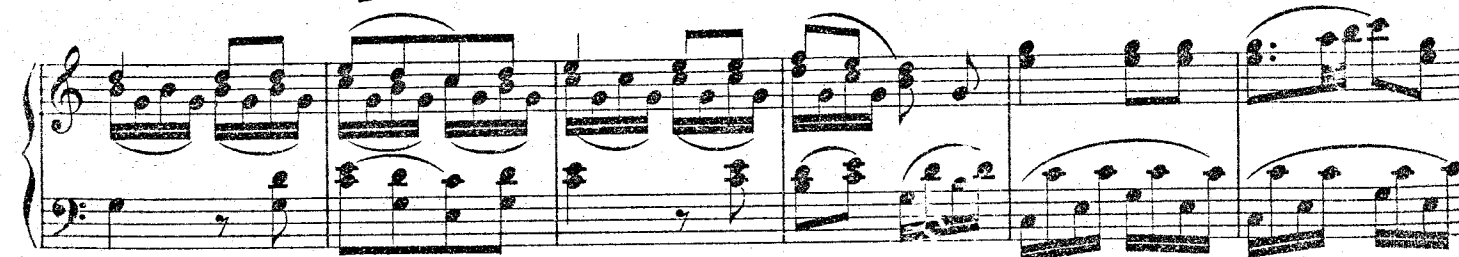
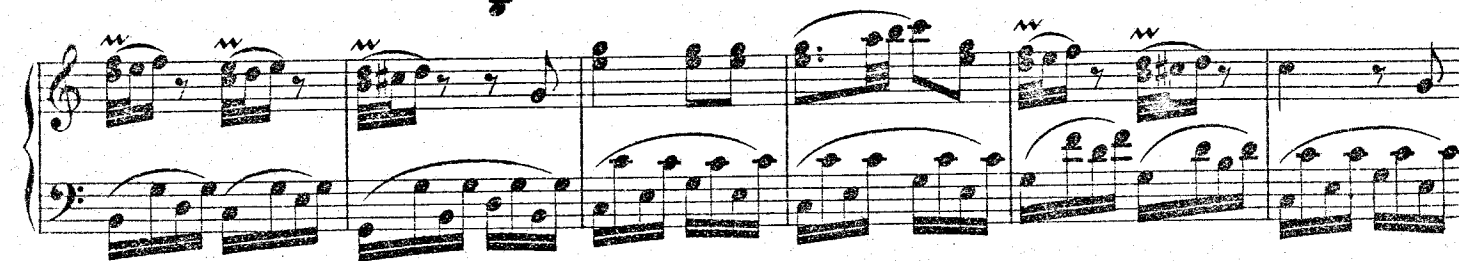




Maestoso.



Allegretto.



Nº 24. CAVATINE.

„Unglückselge, kleine Nadel“
 „L'ho perduta, me meschina“

Andante.

First system of the musical score for the first violin part. It consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The music starts with a *pp* (pianissimo) dynamic, followed by a *morendo* (diminuendo) section, then a *cresc.* (crescendo) section leading to a *f* (forte) dynamic. The second staff continues with a *p* (piano) dynamic and a *dolcissimo pp* (dolcissimo pianissimo) section. The third staff features a *p poco cresc.* (piano poco crescendo) section. The fourth staff concludes with a *pp* dynamic and a *morendo* section. Trills are marked with *tr* above the notes.

III.

Second system of the musical score, starting with the tempo marking *Grave assai.* and the instruction *senza sordino* (without sostenuto). The first staff begins with a *pp* dynamic and a *poco cresc.* section. The second staff continues with a *pp* dynamic. The third staff features a *f* (forte) dynamic, followed by a *p* (piano) dynamic, then another *f* dynamic, and a *pp* dynamic section ending with an *attacca* marking. The fourth staff is marked *Fandango.* and begins with a *pp* dynamic. The fifth staff continues with a *pp* dynamic and a *cresc.* section. The sixth staff features a *f* dynamic and a *pp* dynamic section. The seventh staff concludes with a *ff* (fortissimo) dynamic and a *p* dynamic section. Trills are marked with *tr* above the notes.

This musical score is for the first violin part, titled "Erste Geige." It consists of 12 staves of music. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, trills, and slurs. Dynamics include *mf*, *f*, *ff*, *p*, and *pp*. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7. The score is divided into sections labeled C, D, E, F, and G. Section E includes the instruction *pp e stacc.* and section F includes *pp*. The score ends with a double bar line.

Erste Geige.

5

mf

f

ff

p

pp

C

D

E

F

G

pp e stacc.

pp

Z. 11039

3 3 3 3 N
ff

f

0

tr *tr* *tr*
pp

tr *segue* *P* *pp* *poco cresc.*

-de Q
ff

pp

R
ff *p*

ff

tr *tr*
ff pesante

INDICE DE LO CONTENIDO EN ESTE LIBRO.

Quadrante del Reino. folio	001
Carta de 5.º tono de compendio. folio	003
Carta de la Reyna de Polonia. p.	010
Carta de la Reyna. folio	012
Carta de la Reyna por el mismo terreno	014
Carta de la Reyna. folio	015
Carta de la Reyna. folio	020
Carta de la Reyna. folio	021
Carta de la Reyna. folio	023
Carta de la Reyna. folio	023
Carta de la Reyna. folio	023
Carta de la Reyna. folio	033
Carta de la Reyna. folio	035
Carta de la Reyna. folio	036
Carta de la Reyna. folio	037
Carta de la Reyna. folio	039
Carta de la Reyna. folio	042
Carta de la Reyna. folio	043
Carta de la Reyna. folio	044

Carta de la Reyna. folio	046
Carta de la Reyna. folio	046
Carta de la Reyna. folio	048
Carta de la Reyna. folio	051
Carta de la Reyna. folio	055
Carta de la Reyna. folio	058
Carta de la Reyna. folio	058
Carta de la Reyna. folio	068
Carta de la Reyna. folio	072
Carta de la Reyna. folio	074
Carta de la Reyna. folio	075
Carta de la Reyna. folio	076
Carta de la Reyna. folio	077
Carta de la Reyna. folio	079
Carta de la Reyna. folio	083
Carta de la Reyna. folio	084
Carta de la Reyna. folio	090
Carta de la Reyna. folio	091

✠

Indice de los Tañidos de Rasqueado Punteado que
son de Escuela, como de diferentes Minuetes, Tocas Curiosas.

	<u>Imo</u>	<u>derndas.</u>	<u>Punteado.</u>
Tacara del Cinco	folio 95.	Tacara del 5	Mem. 103
Espanoleta	fol. 95.	Espanoleta	Mem. 103.
Villano	fol. 96.	Villano	Mem. 103.
Cavallero	Mem. 96.	Cavallero	fol. 104
Pauana	Mem. 96.	Pauana	Mem. 104
Gallarda	fol. 97.	Gallarda	fol. 105.
Folias	fol. 98.	Folias	fol. 106
Mariona	fol. 99.	Mariona	fol. 107
Gayta	Mem. 99.	Gayta	fol. 108
Zarambeque	Mem. 99.	Zarambeque	Mem. 108
Canario	fol. 100.	Canario	fol. 109
Paradetas	Mem. 100.	Paradetas	fol. 110
Tacara de la Costa	fol. 101.	Tacara de la Costa	fol. 111
Danza de Acha	fol. 101.	Danza de Acha	Mem. 111
Sombras	fol. 102.	Sombras	fol. 111
Chacona	Mem. 102.	Chacona	Mem. 111
Fandango	fol. 103.	Fandango	fol. 111
El Amox	Mem. 103	El Amox	

fin de lo Rasqueado.

Fandango

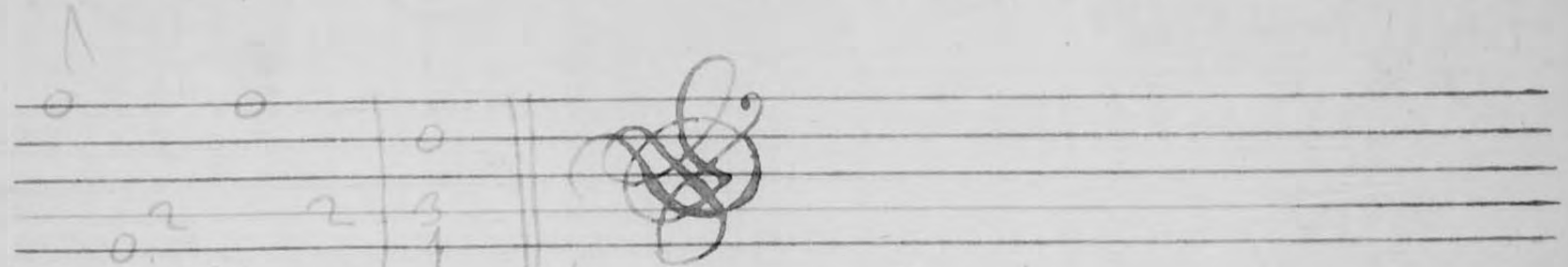
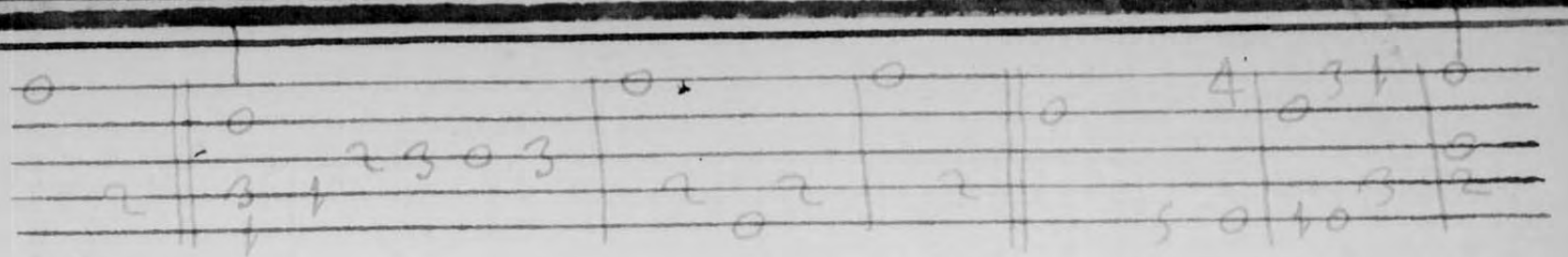
Encaramado.

112

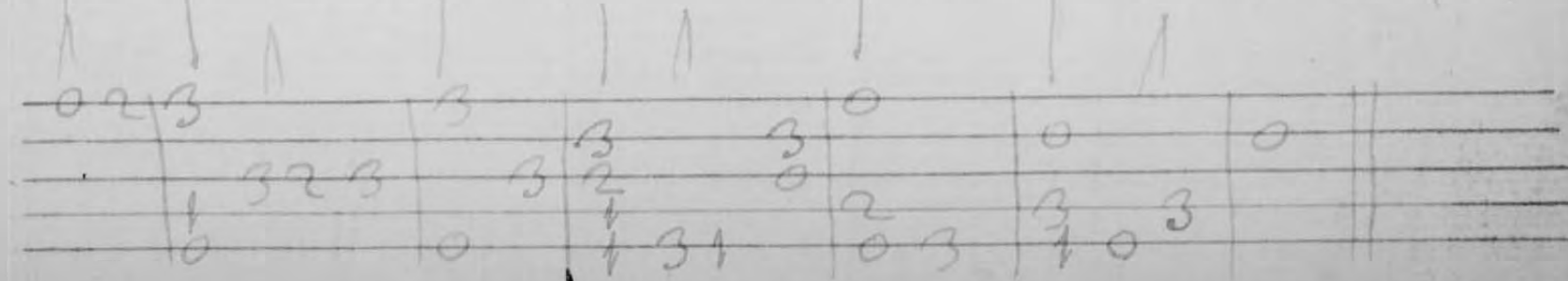
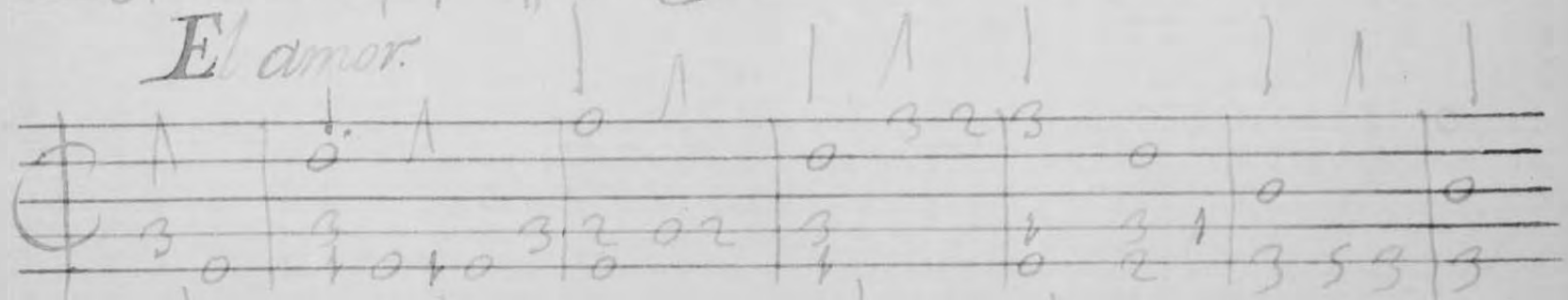
The image shows a handwritten musical score on page 112 of a manuscript. The page is divided into two main sections: 'Chacona' and 'Fandango'. Each section consists of two staves of music, with the upper staff using a treble clef and the lower staff using a bass clef. The notation is a form of early musical shorthand, featuring various symbols, numbers, and letters. The 'Chacona' section is written in a larger, more decorative hand, while the 'Fandango' section is in a smaller, more practical hand. The page is numbered '112' in the top left corner. The entire score is enclosed in a double-line border.

Chacona.

Fandango.



El amor.



Fandango Indians.

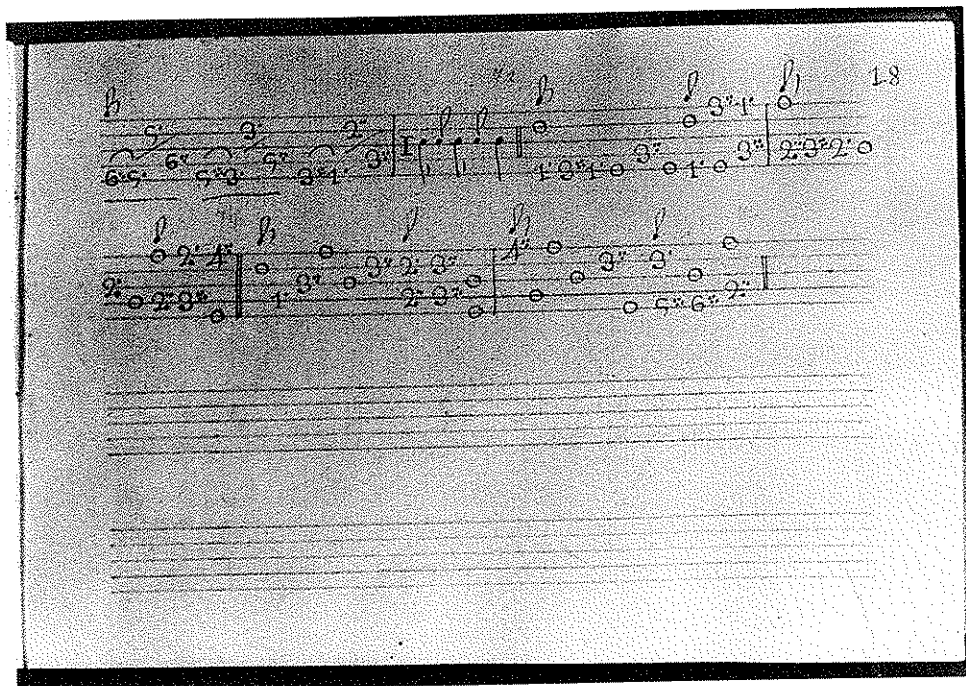
16

Chansango.

Oíquen.

17

Oíquen.



12. Fandango

fol. 16

8



5

9

12

15

fol. 16^v

*Originally  Should be 

18

22

26

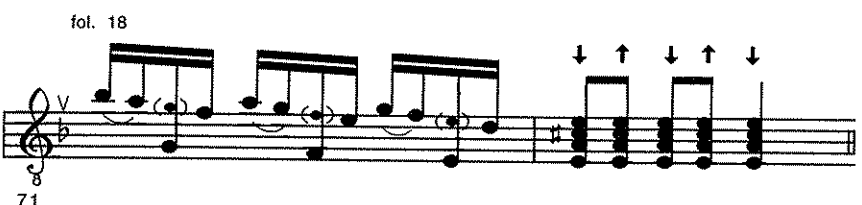
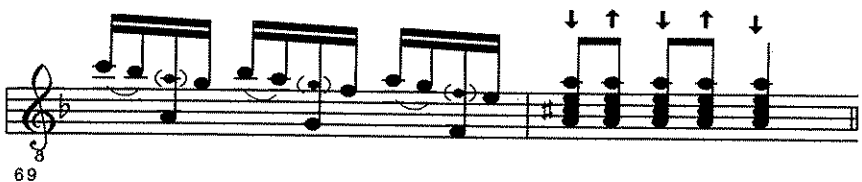
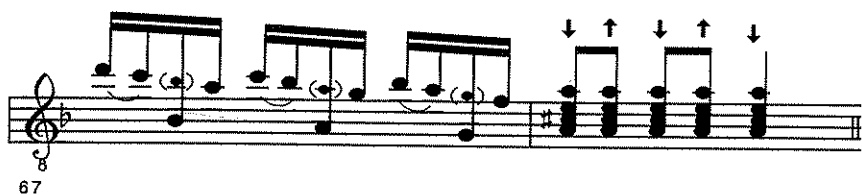
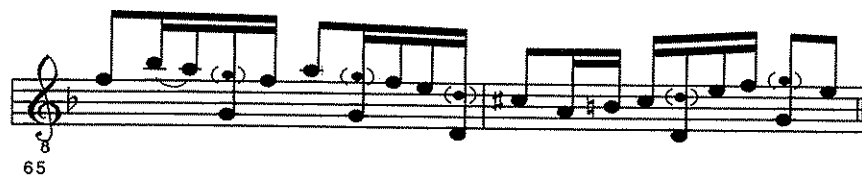
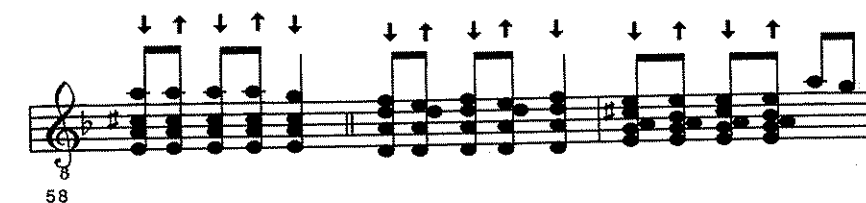
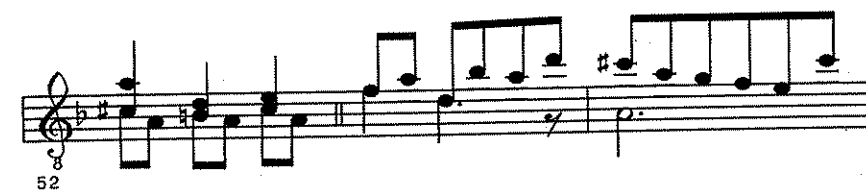
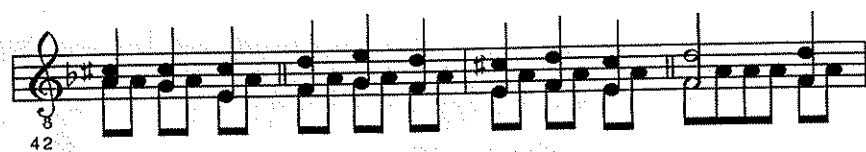
30

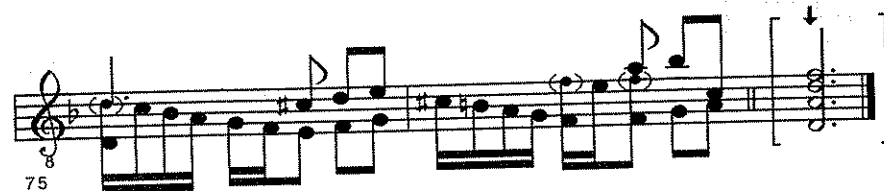
34

38

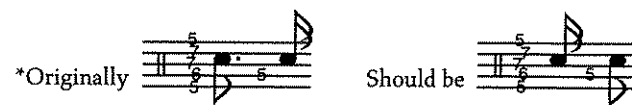
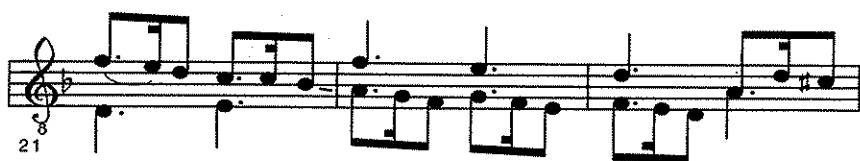
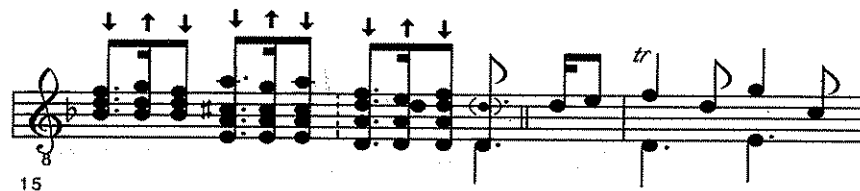
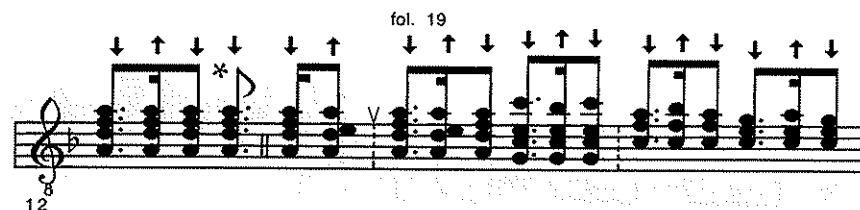
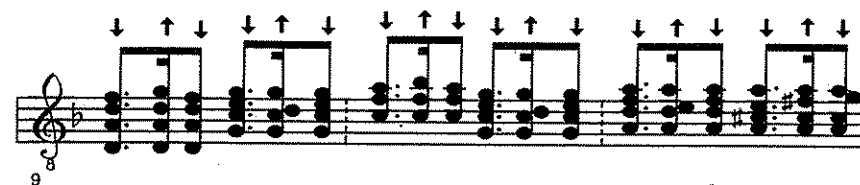
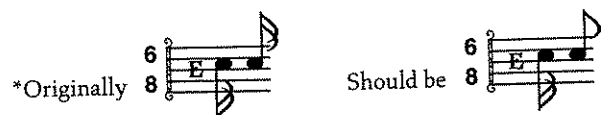
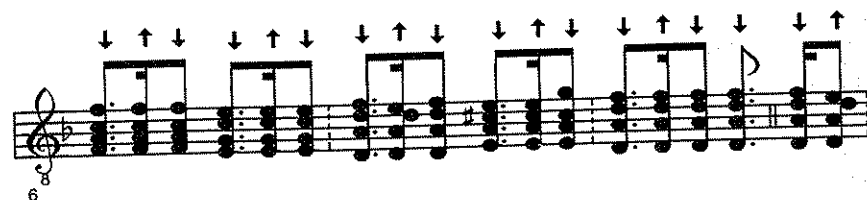
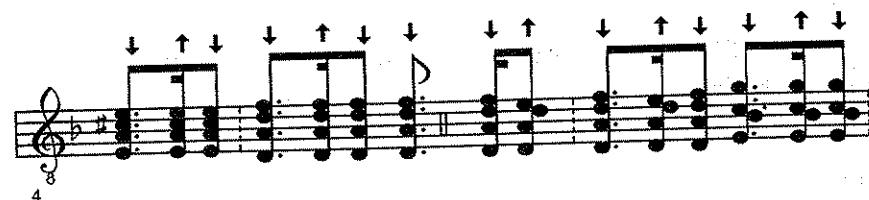
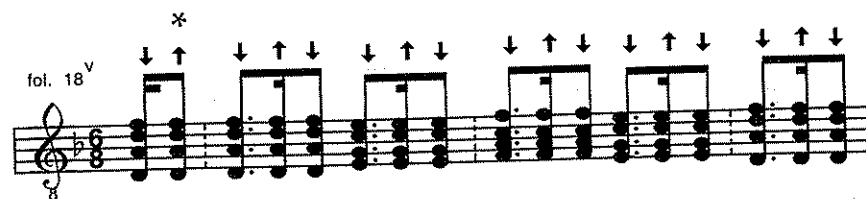
fol. 17

vib.





13. Tarantelas



El Fandanguito

(Dominio Público)

Do Menor
(Por Cuatro)

Transcripción
Mario G. Bernal Maza

The musical score for "El Fandanguito" is presented in a system of six staves. Each staff consists of a treble clef staff and a three-string guitar tablature staff. The key signature is two flats (Bb, Eb). The time signature is 8/8. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, as well as guitar-specific notations like bar lines, repeat signs, and fret numbers (0-7). Chord symbols Cm and G7 are placed above the staff in alternating measures. The tablature staff shows fingerings for the thumb (T), index (A), and middle (B) fingers, with numbers indicating fret positions.

Cm G7 Cm G7

Se- La ño-res que son es es - te se- ño-res el fan-dan-gui - to, se-
 pri-me-ra vez que lo oi-go vál-ga-me dios que bo-ni - to se-

T
A
B

Cm G7 Cm G7

ño-res el fan-dan-gui - to se- ño-res que son es es - te, se-
 ño-res que son es es - te se- ño-res el fan-dan-gui - to, la

T
A
B

Cm G7 Cm

ño-res el fan-dan-gui - to.
 pri-me-ra vez que lo oi-go vál-ga-me dios que bo-ni

T
A
B

G7 Cm G7 Cm

- to. Y a re-mar, a-re-mar, a re-mar ma-ri-

T
A
B

G7 Cm G7

ne-ro que_a-quel que no re-ma no ga-na di-ne-ro, a re-

T
A
B

Cm G7 Cm G7 **D.S. al Coda**

mar, a re-mar en el rí-o que_a-quel que no re-ma no ga-na na-ví-o.

T
A
B

Coda Cm G7 1. Cm G7 2. Cm G7

0 1 0 3 1 0 2 4 0 3 1 0 1 0 3 1 0 2 4 0 3 1 0 3 1 0

T
A
B

Fandangos camperos

Merece estar condenao

B7 E

Me - re - cees - tar con - de - na - - - o

5 A

toel que le daun ti - roau-na lie - bre

9 B7 E

me - re - cees-tar con - de - na - o

13 B

u - na lie - bre sea - va - za - lla

16 E

con dos pe - rros a co - lle - ra - os - - -

20 A G#

y si se va que se va - ya

Listado de disco de ejemplos musicales

- Ejemplo 1: *Merece ser condenado*, interpreta Álvaro de la Isla y Paco de Lucía (Fandango campero). Disco: “Todo el flamenco de los caracoles al fandango”, 1998.
- Ejemplo 2: *Llorando me lo pedía*, interpreta Camarón de la Isla. Disco: “Camarón de la Isla, por Fandangos”, 2001.
- Ejemplo 3: *Por ver si me aborrecía*, interpretan Hermanos Toronjo (Fandango de Alosno) Disco: Antología de los cantes de Huelva, Hispavox, 1976.
- Ejemplo 4: El *Fandanguito*, interpretan Andrés Alfonso y Julián Cruz, *Folklore Mexicano*, Folklore Mexicano Vol. II, Primera Antología del son jarocho, grabación de campo (1958-68): J. R. Hellmer, Musart-INBA
- Ejemplo 5: El *Fandanguito*, interpreta el Conjunto Tlacotalpan, Conjunto Tlacotalpan, *Música Veracruzana*, Voz Viva de México, UNAM, Serie Folclor México, 1980.
- Ejemplo 6: El *Fandanguito*, interpreta Arcadio Hidalgo, *Sones de Veracruz*, CD No. 6, grabación de campo: A. Warman, 1969, 10• edición, 2002., INAH-6